Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 14 (788) Среда, 24 марта 1937 г. ЦЕНА 20 КОП.

УСИЛИТЬ РУКОВОДСТВО

ЦК нашей партии признал фильм «Бежин луг» (сценарист А. Ржешевский, режиссер С. Эйзенштейн) антихудожественным и политически явно несостоятельным. ГУК специальным приказом дальнейшую работу над фильмом запретил. Нас поправили крепко и правильно. Над этим фактом следует основательно подумать, из этого факта надлежит сделать все необходимые производственно-творческие выводы руководству ГУК и студии, нашей газете, всем работникам кинематографии. Провал С. Эйзенштейна со всей резкостью выдвигает перед нами целую сумму вопросов большого идейно-художественного и организационного значения.

Прежде всего, что политически вредного, а следовательно, и художественно неприемлемого содержится в фильме «Бежин луг»? — Показ колхозной действительности в кривом зеркале. Режиссер обнаружил полное непонимание происходящих в колхозной деревне социально-экономических процессов, абсолютное незнание людей. Серьезнейшая и ответственнейшая тема становления колхозного строя в условиях обостренной классовой борьбы (в основу сценария положен трагический эпизод — убийство пионера Павлика Морозова своим отцом подкулачником) была политически выхолощена и опошлена. Остроту классовой борьбы в деревне С. Эйзенштейн подменил борьбой абстрактных начал «добра и зла». Отсюда образы колхозников и противостоящие им образы кулаков лишены черт реальности, наделены только внешними характеристиками, даны как библейские и мифологические типы.

Колхозная тема оказалась в руках С. Эйзенштейна лишь поводом для обыгрывания вещей, деталей, для формалистических вывертов. И это не могло быть иначе у режиссера, который не понял значения человеческих характеров в искусстве, у которого образы в лучшем случае складываются механически из кусочков и лишены какого бы то ни было движения. У С. Эйзенштейна орнамент, украшательство обесцвечивает, лишает красок действительность, превращает ее в пустышку. У него монтаж ряда отдельных фактов образует картину, монтаж ряда моментов — действие.

Первоисточник всех творческих бед С. Эйзенштейна надо искать в неполноценности мировоззрения в отрыве от действительности, в отсутствии контакта с нашей замечательной эпохой. «Неясность мировоззрения,— пишет Салтыков-Щедрин, — есть недостаток настолько важный, что всю деятельность художника сводит к нулю».

В своем выступлении в мае 1936 года, напечатанном в газете «Кино» («Мысли вслух»), С. Эйзенштейн декларировал, что «обобщение в отрыве от конкретных явлений действительности ведет к схематизму, к бесплодному стержню всех формалистических концепций... Полнота реалистического охвата действительности, — основа искусства бесклассового общества... Пламенность художника должна быть подкреплена установившимся большевистским мировоззрением...». Но все это оказалось лишь декларацией, в плоть и кровь художника не вошло, осталось внешним привеском. Талантливый мастер не понял, что «детали формы и мелочи сюжета, как бы художественны они ни были, еще не составляют искусства» (Стендаль).

Он продолжал оставаться в стороне от нашей жизни, в стороне от основных путей развития нашего искусства. Исходя из релятивистского принципа — об'ективной истины нет, каждый прав по-своему, С. Эйзенштейн только формально воспринимал политические указания руководства ГУК, и это привело его к крушению. Отшельничество в искусстве еще никогда не давало плодотворных результатов. Это — химера, это—самообман. С. Эйзенштейну нужно отбросить иллюзорные ценности формализма, переоценить свой творческий метод в свете всего происшедшего, нужно научиться видеть, понимать и передавать нашу прекрасную действительность. Когда мысль художника вооружена пониманием действительности, ей незачем бродить в пустынях абстракций.

Самый главный вывод, который должен сделать для себя Эйзенштейн, сводится к необходимости овладения мировоззрением Маркса — Ленина — Сталина, овладения большевизмом. Вне этого нет выхода не только для С. Эйзенштейна, но и для других наших мастеров. Органическое сочетание профессионального мастерства с большевистским мировоззрением—решающий фактор дальнейшего роста каждого из наших художников.

Случай с «Бежиным лугом» говорит также об отсутствии настоящего контроля над ходом производственно-творческого процесса со стороны руководства ГУК, студий, нашей газеты, со стороны творческой общественности. Мы все повинны в отсутствии необходимой бдительности, в проявлении гнилого либерализма, в излишнем пиэтете к имени большого мастера. Два с половиной года снимается порочный сценарий, тратятся миллионы рублей, а кинообщественность молчит. ГУК делал попытки приостановить работу над фильмом, но не доводил их до конца и каждый раз поддавался увещеваниям творческих работников и руководства студии. Газета «Кино» также стояла в стороне от работы над «Бежиным лугом», прошла мимо недостатков в работе Эйзенштейна. Это об'ясняется плохой связью газеты с производством.

Во весь рост встает перед нами вопрос о необходимости усиления руководства производственно-творческим процессом во всех звеньях, о необходимости соблюдения жесточайшей творческо-производственной дисциплины. Пора положить конец кустарщине и партизанщине. Пора нашим творческим кадрам понять абсолютную необходимость выполнения политических указаний руководства, правильно их интерпретировать в художественном творчестве. Большевистские идеи должны найти свое наиболее совершенное художественное выражение в нашем самом массовом и самом важном из искусств. Органическая слитность политической идеи и ее художественного выражения — закон нашего искусства. Уклоняться от руководства никому из наших мастеров не может быть позволено.

И еще один вывод напрашивается со всей отчетливостью из печального опыта с «Бежиным лугом» — в сильнейшей степени должна быть поднята роль нашей творческой общественности в борьбе за повышение идейно-художественного качества наших фильмов. Необходимо положить конец секретничеству, келейности. Необходимо плодотворное творческое взаимодействие — обсуждение сценариев, регулярный просмотр кусков, нелицеприятная критика, повышение чувства ответственности за работу своих товарищей.

И в этой связи встает вопрос о необходимости морального оздоровления кинематографической среды, о систематическом внедрении принципов социалистической морали. Об'явить решительную борьбу групповщине, аллилуйщине, отчуждению друг от друга, покончить с «поцелуйным обрядом», с лицемерием и двурушничеством в отношениях друг к другу, со взаимным амнистированием. Творческие дискуссии и обсуждения фильмов должны проходить на высоком принципиальном уровне и достаточно самокритично. Надо помнить, что атмосфера благодушия и взаимовосхваления разлагает, деморализует и способствует проникновению в нашу среду враждебных и чуждых элементов. Революционная бдительность на важнейшем идеологическом участке — кино, как и везде, неотделима от развития подлинной большевистской критики и самокритики. Критиковать смело, решительно, по-большевистски, невзирая на лица и их переживания. Только на этой основе возможно правильное воспитание кадров, только на этих путях можно избежать идеологических провалов.

ЦК партии своим решением о «Бежином луге» помог вскрыть отрицательные явления в нашем искусстве, неполадки в кинематографическом производстве. Прямой гражданский долг всех работников кино — бороться за такой большевистский порядок организации творческого и производственного процессов, чтобы стали невозможными рецидивы «Бежина луга», вопиющая растрата государственных средств. Со всей большевистской страстностью возьмемся за устранение непорядков в наших студиях, поднимем наше искусство на небывалую идейную и художественную высоту.

С'ЕМКИ В ИСПАНИИ

(Беседа с кинооператором Р. Кармен)

На днях редакция «Последних известий по радио» связалась по радиотелефону с оператором Союзкинохроники Р. Кармен, возвратившимся в Мадрид с передовых позиций гвадалахарского фронта.

— Мои последние работы, — говорит тов. Р. Кармен, — посвящены боям на гвадалахарском фронте. В частности, 18 марта я заснял партию пленных итальянцев, пулеметы, орудия, автомобили и фашистские знамена, взятые в бою республиканскими войсками. Мне удалось заснять на пленку ряд важнейших документов, подтверждающих наличие на гвадалахарском фронте регулярных итальянских войск. Много с'емок я сделал в Бриуэге, занятом республиканцами 17 марта. Ряд кинокадров показывают, как республиканские дружинники срывают со стен домов итальянские плакаты «Вива Муссолини, вива Италия», всюду появляются новые надписи «Вива республика Эспанья». 19 марта мы отправили в Москву первую партию кинопленки, посвященную победе на Гвадалахаре.

— Вместе с оператором Б. Макасеевым, — сообщает далее тов. Р. Кармен, — мы засняли в одном из городов республиканской Испании завод, который по инициативе рабочих сейчас реконструируется и работает на оборону. Волнующее впечатление производит кадр, показывающий передачу народной армии первой партии броневиков, выпущенных этим заводом.

— В ряде кадров мы рассказали о неутомимой работе женщин республиканской Испании на заводах, в пошивочных мастерских, лазаретах, продовольственных базах. Особо заснят день 8 марта, когда испанские женщины организовали массовое посещение раненых бойцов в лазаретах и госпиталях.

Собрание актива ГУК

22 марта открылось собрание актива Главного управления кинематографии. С большим докладом об итогах пленума ЦК ВКП(б) выступил начальник ГУК тов. Б. З. Шумяцкий. Вчера собрание заслушало окончание доклада тов. Шумяцкого, после чего начались прения. Подробный отчет будет дан в следующем номере.



Кадр из фильма «Зори Парижа» (Мосфильм). Сценарий Г. Шаховского и засл. деятеля искусств Г. Рошаль, режиссер Г. Рошаль. Федераты в подвалах замка Бэкон.

Уроки «Бежина луга»

Главное управление кинематографии созвало совещание творческого актива московских киноработников для обсуждения вопросов, связанных с прекращением постановки С. М. Эйзенштейна «Бежин луг», в котором приняли участие руководители и работники московских студий, режиссеры и операторы.

Совещание длилось три дня (19, 20, 21 марта) и поставило ряд больших творческих и организационно-производственных вопросов. В кинематографической среде накопилось много материала для суровой большевистской самокритики, которая не всеми участниками совещания была развернута в достаточной степени.

■ ■ ■

Начальник ГУК тов. **Б. З. Шумяцкий** сделал на совещании небольшой доклад, в котором поставил коренной вопрос об усилении ответственности каждого работника на его участке, о необходимости жесткой творческой и производственной дисциплины, развертывания углубленной самокритики. Он подверг серьезной критике ошибки ГУК в ходе этой постановки, сформулировав уроки, которые надо из этого извлечь для коренной перестройки методов работы ГУК, его художественно-производственного отдела. Далее тов. Шумяцкий перешел к вопросу об ошибках и ответственности киностудий и в первую очередь режиссеров.

Режиссер наделен у нас исключительными правами, он «командарм» картины. Из полноты прав должна вытекать полнота ответственности, не только художественной — на режиссере лежит полная, без скидок и оговорок ответственность за политическую направленность произведения, направленность, которая органически выражается в художественной интерпретации. На деле эта ответственность не осуществляется.

Как обстояло дело с постановкой картины «Бежин луг»? Хотел или не хотел этого Эйзенштейн, работа сложилась так, что оказалось, что за идейное направление произведения отвечает не он, а только руководство ГУК. Такое деление ошибочно — права и ответственность это неделимый комплекс. У «командарма» сосредоточены все линии постановки и за все он отвечает. Забвение этого— источник ошибок.

То же самое надо сказать и о руководстве студии, которое отвечает за весь комплекс данной постановки и за все постановки вообще. Руководство должно быть твердым и принципиальным, и никакие компромиссные соглашения недопустимы.

Взаимоотношения руководства с творческими работниками должны сложиться следующим образом: предварительно руководство обсуждает планы постановки и советуется с передовиками производства, со стахановцами, со специалистами и т. д. Но решает только само руководство, которое должно нести полную ответственность за принятые решения.

— В этой схеме прав и ответственности мы не умеем полностью использовать своих прав, — признает тов. Шумяцкий. — И отсюда — недостаток ответственности и согласованности, недостаток «синхронности» в работе.

При постановке «Бежина луга» Главное управление кинематографии явно неудовлетворительно использовало свои огромные права. Неоднократно оно проявляло терпимость к нарушению руководством студии своих прав единоначалия, склоняясь перед авторитетом мастера. В отношении «Бежина луга» было немало таких примеров. Вот наиболее характерные из них.

В ноябре 1936 г. ГУК было предложено студии принимать у Эйзенштейна репетиции и материал после с'емок, чтобы иметь возможность сразу определить качество и направление этой работы. Но ни студия, ни ГУК не выполнили этого разумнейшего решения, в котором мастер увидел акт недоверия к себе. Записали смело, а действовали трусливо. Виновата тут не забывчивость, а соображения обывательски понятого такта. Здесь имела место самая гнусная либеральная форма терпимости к нарушению единоначалия.

Плохо то, что с самого начала постановки вокруг нее была поднята ненужная рекламная шумиха, дезориентирующая общественное мнение. И поддавшись этой шумихе, руководство прозевало многие пороки сценария, которые отразились с огромной силой в первом варианте фильма. И здесь, не проявив должной большевистской прямоты, руководство ГУК пошло на компромисс.

— Мы действовали не как большевики, а как обыватели, — признает тов. Шумяцкий. — В дальнейшей работе ГУК и Мосфильм скрыли от общественности также и то, что уже давно нет сценария Ржешевского и что с'емки ведутся по сценарной схеме, разработанной Бабелем и Эйзенштейном.

ГУК и Мосфильм побоялись скандала, по-обывательски не пожелали «выносить сор из избы», надеясь, что постановка удастся, а там... «победителей не судят».

И пороки сценария Ржешевского, из которого было взято в новую монтажную схему все, что возможно было использовать, до сих пор довлеют в материале, снятом по этой схеме.

Решение, принятое по первому варианту фильма, выявившему порочность авторской и режиссерской концепции, было половинчатое, стыдливое. сущность дела была скрыта от общественности.

В этом вопросе ГУК не проявил должной решимости и последовательности. Написали, отправили решение и самоуспокоились. Критика была правильной по существу, но нерешительной, не была доведена до конца, а главное, была критикой без привлечения общественности, в отрыве от нее.

Решая дело у себя в кабинете, студия и ГУК, скрывая от творческой общественности истинное положение дел с «Бежиным лугом», пошли на компромисс, как бы наложили «табу» на свободу критики.

Когда поступают неправильно, надо ждать ошибок. Непринципиальность принятого решения не привела ни к чему хорошему.

В отношении Эйзенштейна был нарушен незыблемый закон, воспрещающий снимать без готового монтажного сценария. Эйзенштейну разрешили снимать по монтажной схеме. и допущенный здесь гнилой либерализм привел к печальным результатам.

Общественность была дезориентирована, было много лишнего шума вокруг этой постановки, и вот теперь приходится об'яснять, почему она дважды запрещена.

Здесь сказалось слепое преклонение перед авторитетом, мнимая незыблемость которого помешала свободе критики. Пора прекратить это отношение «в кредит». Чем больше умения у мастера, тем большие требования надо пред'являть к нему.

Руководство студии также несет большую ответственность за это дело. Нередко бывает, что в студии вещь критикуют, а вне студии прибегают к скидкам и «единым фронтом» защищают произведение перед ГУК. Часто недочеты, вскрытые в последний момент постановки, стараются не вынести за пределы студии. В отношении «Бежина луга» в самом Мосфильме критика не раз принимала правильное направление, но за пределы студии критика никогда не выходила, и руководство студии, убедившись в порочности вещи, все же несколько раз обращалось к ГУК с просьбой дать возможность выправить положение. И сейчас еще есть настроение «защищать» от руководства ГУК авторов неудачных постановок.

Какие выводы надо сделать из печального опыта несостоятельности фильма «Бежин луг», в отношении которого проявлены либерализм, нерешительность, отсутствие самокритики? Вывод один — усилить самокритику.

Пределы критики предопределялись у нас положением людей. Мешает боязнь испортить отношения. Надо расчистить возможности для большевистской критики и самокритики и охранять ее свободу от вмешательства.

Критика должна быть прямой, смелой, откровенной. Критиковать невзирая на лица, невзирая на тяжелые переживания, которые могут быть вызваны этой суровой и нелицеприятной критикой.

■ ■ ■

Вопросы, связанные с запрещением постановки «Бежина луга», обсуждались на собрании творческой секции Мосфильма, где подробно и развернуто выступали директор студии тов. Б. Я. Бабицкий и зам. директора тов. Е. К. Соколовская.

Однако тов. **Бабицкий** считает, что признание и обсуждение руководством студии своих ошибок было недостаточным, и он продолжает его на заседании актива.

Сумма ошибок, заложенных в сценарии «Бежин луг», была усугублена тем, что ошибки сценария и снятого материала критиковались локально, поэлементно, вне связи со всем замыслом, без широких выводов и больших обобщений. Из-за неумения обобщить руководство студии допустило вторую ошибку: оно попыталось вытащить, спасти вещь, вместо того, чтобы своевременно приостановить работу над ней, как этого дважды требовало ГУК.

Руководство студии допустило ошибку, слепо передоверив Эйзенштейну «в кредит» оформление всех элементов, которые обычно фиксируются на бумаге в монтажном сценарии: показ образов, монтаж, стиль операторской работы и т. д. Тов. Бабицкий признает, что такое положение имело место и по отношению к ряду удавшихся постановок Мосфильма, и если бы и эти картины ставились при наличии монтажного сценария, их качество могло бы быть выше. Четкого, организованного контроля не было.

Приказ ГУК о целостном, а не поэтапном утверждении всех элементов фильма, запускаемого в производство, ставит на должную высоту вопрос о руководящем контроле со стороны дирекции.

В истории с «Бежиным лугом» ярко оказался недостаток критики и самокритики. Руководство студии недостаточно самокритически относилось к своей работе, недостаточно критически относилось к Эйзенштейну. Это отсутствие заостренной критики присуще и творческому коллективу Мосфильма. При обсуждении фильмов творческой общественностью выступления носят обычно общий характер.

Из неудачи «Бежина луга» надо немедленно сделать практические выводы. Должен быть установлен повседневный, а не поэтапный контроль руководства за производством фильмов. Руководить повседневно, а не от заседания к заседанию. Не только готовые фильмы, но сценарии и куски должны быть об'ектом деловой, конкретной критики основной группы творческих работников. Каждый заснятый кусок надо рассматривать и оценивать не изолированно, а в соответствии с тем, что есть в монтажном сценарии. Особое внимание при этом должно быть уделено репликам, диалогам.

(ПРОДОЛЖЕНИЕ СМ. НА 2 СТР.).

ФИЛЬМЫ К 20-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

«Щорс»

(От нашего специального корреспондента).

С'емки в Чернигове закончены. В течение 25 дней группа режиссера А. Довженко засняла все массовые сцены «боя Богунского полка». Этот один из важнейших эпизодов фильма должен был сниматься на зимней натуре. Работа шла очень напряженно, дорог был каждый час, так как наступили теплые дни и снег на полях быстро таял.

С'емочный коллектив в жесткие сроки заснял все необходимые по сценарию сцены боя. Заснято около 2000 метров материала. Большую помощь группе оказала местная общественность.

— Нельзя забыть того теплого участия и желания активно помочь, которым повседневно окружала черниговская общественность нас — киноработников, — рассказывает А. П. Довженко. — Особенно помогли нам красноармейские части. Начиная от комкора тов. Тарасенко до рядового бойца — все, с кем нам приходилось сталкиваться, проявляли горячее участие к нашей работе. Все, что нам требовалось — люди для массовок, тачанки, пулеметы, орудия, мы получали в срок, в нужном количестве. Бойцы с любовью и увлечением участвовали в с'емках.

Внимательно относится к нуждам группы «Щорс» и киевская студия. В период черниговских с'емок, когда требовалось в очень короткие сроки обеспечить сотни костюмов, доставить многочисленный и разнообразный реквизит, технический отдел студии показал четкую, ударную работу.

Хорошо работала лаборатория студии. Материал, получавшийся утром из Чернигова, в течение дня обрабатывался, и в тот-же день с вечерним поездом пробный позитив отправлялся группе для просмотра. Такая система давала возможность на ходу быстро вносить коррективы. Следует отметить высокое качество обработки негатива, обеспеченное зав. лабораторией тов. Капельзон и старшим мастером тов. Тараверловым. При обычной производственной загрузке лаборатории первые позитивы «Щорса» вместо нормы в 36 часов выпускались в течение 12—16 часов.

Для павильонных с'емок «Щорса» выделено два ателье. В том же корпусе, где находятся ателье, размещена вся с'емочная группа. Сейчас здесь заканчивается оборудование большого репетиционного зала. Во время репетиции можно будет здесь же просматривать заснятые сцены и эпизоды.

Группа получила новый аппарат «Супер-Парво» для синхронных с'емок в павильоне и на натуре. Специально модернизован звукозаписывающий аппарат «Кинап», в его механизм внесены конструктивные изменения, разработанные лабораторией проф. Шорина для моделей 1937 года.

Технические усовершенствования внесены и в звукозаписывающую кабину при павильонах.

В дальнейшей работе потребуются комбинированные с'емки. Лаборатория студии (руководитель тов. Панкратова) уже готовится к выполнению заданий группы по этим с'емкам.

Заканчивается модернизация управления электро-под'емной тележки для оператора тов. Екельчика. Все управление будет сосредоточено под рукой у оператора. Таких тележек в Киеве еще не было: под'ем до 4½ метров и круговое вращение аппарата с оператором будет производиться мотором.

15 марта группа передала в цеха заказ на постройку павильона «катастрофа». На территории студии уже построено железнодорожное полотно, разбитые вагоны и т. д. Все это цеха сделали в пять дней. Кроме того поставлено несколько декораций для будущих с'емок. Использовав отдельные строительные детали декораций фильма «Том Сойер», цеха студии в короткий срок выстроили избы, школу, деревенскую улицу и др. об'екты.

В ближайшее время группа «Щорс» должна недалеко от Киева, у моста через Днепр заснять сцены: «вступление Богунского и Таращанского полков в Киев» и «встреча Щорса и его красноармейских частей киевскими рабочими».

С'емка всей зимней натуры закончена полностью, так как последний об'ект «разговор с военнопленными» можно снимать на территории студии (на насыпанном снегу).

А. АМАСОВИЧ.

Киев.

«Гордые соколы»

Полнометражный фильм о людях советской авиации «Гордые соколы» (режиссер П. П. Малахов, директор группы М. Г. Ленгефер, Мостехфильм) отснят на 60 проц. Проведены все натурные с'емки, в том числе очень сложные эпизоды массовых полетов различных типов самолетов, бомбардировки окрестностей города и т. п. Операторы А. А. Пуллин и Н. Н. Середницкий удачно провели с'емки в воздухе.

Параллельно с натурными проводились с'емки макетов — взрыв «плотины Клайд», воздушная бомбардировка «орудийного и авиационного заводов противника». Сейчас группа работает в павильонах Мосфильма, снимает декорации по эскизам художника А. А. Уткина. 14 марта отснята декорация «каземат подземного аэродрома». Группе приходится ждать несколько дней пока будет построена следующая декорация «кабинет начальника военно-воздушных сил противника».

Чтобы не терять напрасно время, группа могла бы одновременно работать и в павильонах Мосфильма и у себя на Мостехфильме. Но это не всегда удается, так как производственный аппарат Мостехфильма все еще не мобилизован на бесперебойное обслуживание с'емок этой труднейшей из юбилейных картин студии. Например, декорация «кабина дирижабля» строилась и отделывалась почти три месяца, тогда как при бесперебойном финансировании и внимании к этому делу ее можно было приготовить в один месяц. Макет «город Форд» строится со 2 марта и до сих пор не готов: Архитектурному институту не уплатили во-время задолженность и он приостановил работы.

Дирекция студии уже не раз меняла сроки выпуска фильма. Первоначально его предполагали выпустить на массовый экран к XIX годовщине РККА, затем — к 1 мая, теперь — к 20-летию Октября (окончательный срок). Всего по картине должно быть отснято 12 декораций, 12 сложных макетов и 60 кадров комбинированных с'емок (рирпроекция и транспарант). Оператор макетных с'емок тов. Ф. Ф. Богдановский должен показать на экране такие кадры, как столкновение в воздухе самолетов, взрыв и падение их на землю, самолеты в штопоре и т. п. Чтобы эта сложная работа шла быстро и бесперебойно — необходимо обеспечить внимательное отношение к с'емочной группе со стороны обслуживающих цехов.

Ассистент и помощник режиссера тт. А. Н. Соловьев и Б. Я. Бебеш развернули работу по подбору актеров. В картине снимаются заслуженные артисты Г. В. Музалевский, С. П. Комаров, киноартисты С. Минин, Н. Н. Кутузов, артист Н. П. Беляев.

„Волочаевский бой“

На склоне двух холмов расположились войска. На «Емелькиной шапке» группами стояли «бойцы народно-революционной армии», «партизаны». На противоположном холме, в окопах, засели отряды «интервентов» и «каппелевцев» в черных шинелях с нашивкой в виде ромба и надписью «С нами бог».

Внизу, у линии проволочных заграждений, разделявших две армии, стоял маленький, старенький танк «Рено», один из тех танков, которые появились на арене мировой войны в 1917 году.

Сбоку, на вершине небольшого холма, — штаб будущего «боя». Здесь — у телефонов, связывающих штаб со всеми участками, у операторской вышки со с'емочными апаратами — бр. Васильевы, шеф-оператор, операторы, ассистенты режиссеров. Идут последние приготовления к бою, проверяется готовность всех частей.

— Осветителям приготовиться, — отдает команду шеф-оператор А. И. Сигаев. — Минут через 5—10, как только опустится эта «метровка» (он показывает на яркий диск солнца, быстро склоняющийся к горизонту), начнем снимать.

Наконец солнце скрылось. Два связиста передают в полевые телефоны распоряжение включить свет.

— Номер первый, номер второй, номер третий... Дать полный свет, — сообщает связист.

Зашумели лихтвагены. Вспыхивают громадные метровки и семисотки, лучи прожекторов скользят по белоснежной долине и склону горы, который сейчас начнут атаковать «бойцы народно-революционной армии» и «партизаны», борющиеся за «завтрашний день Дальне-Восточного края»

— Там, впереди, жизнь! Позади— смерть... — говорит бойцам красный командир Андрей перед решающей атакой.

Вспыхивают две ракеты. Дан сигнал начала боя.

Черными тенями на снежном поле движутся «красные бойцы» на штурм неприятельских позиций. Впереди людских цепей медленно двинулся танк. Застрекотали пулеметы, рвутся снаряды. «Свинцовый дождь» обрушивается на людей, штурмующих проволоку. Ломая рогатки, подминая под себя проволоку, двигается к окопам танк. С криками «ура» в брешь проволочных заграждений хлынули бойцы. Волна атакующих захлестывает окопы. «Белоинтервенты» не выдерживают натиска и в беспорядке отступают.

Снова вспыхивает ракета. Это — сигнал отбоя.

Мирно разговаривая друг с другом, «интервенты» и «бойцы народно-революционной армии», «каппелевцы» и «партизаны» возвращаются на места. Операторы отогревают у костров замерзшие руки.

Сцена общего плана эпизода «Волочаевский бой» закончена.

*

Снимается несколько дублей. Наконец к вечеру покончено со с'емкой сложнейшего эпизода в фильме «Дальний Восток».

Длинной вереницей на лыжах отправляются из Юкков домой в Ленинград полторы тысячи красноармейцев, выделенных военным командованием для с'емок. Для них эта с'емка — своеобразные маневры, где проверяются боевые качества красных бойцов и командиров. Начальник штаба части, принимающей участие в с'емках, майор Чувашов сказал нам:

— Недаром мы рассматриваем эти с'емки, как дополнение к каждодневной боевой учебе. Нужно сказать, что и здесь наши бойцы показывают образцы дисциплинированности и отваги, находчивости и выдержки.

Во время с'емок «Волочаевского боя» ни один из бойцов не нарушил общего порядка с'емки, не пытался позировать перед аппаратом. Все были на точно назначенных местах, и хотя накануне репетиции велись только с командирами подразделений, все шли в бой, на свои места с такой уверенностью, будто они несколько раз репетировали сцену.

Организованность, блестящий порядок во время с'емки, отсутствие сутолоки, излишней беготни в значительной степени следует отнести за счет сознательности и дисциплинированности бойцов и командиров—участников с'емки.

Решающую роль, конечно, сыграла предварительная подготовка, проведенная под руководством режиссеров ассистентами Ю. Лавровым, В. Портновым и Э. Галем, операторами А. Сигаевым и А. Дудко и всем коллективом во главе с начальником бригады А. Н. Гинзбургом.

Превосходно работали бригады осветителей под руководством В. Смирнова.

*

На следующий день мы смотрели снятые куски.

— Все получилось. Никто не подкачал.

Коллектив «Дальнего Востока» начал подготовку к с'емкам «штурма» остающихся «высот».

Арк. КИМ.

Юкки.

24 МАРТА 1937 г., № 14 (768)

УРОКИ «БЕЖИНА ЛУГА»

(Продолжение)

Заместитель начальника ГУК тов. **В. А. Усиевич** привел ряд конкретных примеров либерализма, проявленного кинематографическим руководством в постановке «Бежина луга».

— Я сам был против этой постановки, — признается тов. Усиевич, — но почему-то не настоял, чтобы картину не пускали в производство.

Смысл неудачи Эйзенштейна в том, что замысел фильма был порочен с самого начала. То, что он задумал, и то, что было в сценарии, не показывало современной советской деревни периода становления колхозов.

Надо покончить с уродливыми формами производственно-художественного секретничанья. Без разрешения режиссера у нас в студиях нельзя смотреть куски. Кусков «Бежина луга» не видел почти никто. Как же можно критиковать работу, которую почти никто не видел?

Тов. Усиевич адресовал справедливый упрек партийной организации Мосфильма, которая стоит в стороне от производственно-творческого процесса. Такое положение нетерпимо. Продуссер тов. Даревский считал, что «Бежин луг» ставить не следует. Но и он проявил либерализм.

В дальнейшем ни одна вещь не будет пускаться в производство без тщательной проверки. Меньшее зло опоздать со сроками запуска, чем потом останавливать производство из-за пороков сценария: надо уже сейчас думать о сценариях для 1938 года, которые должны быть готовы самое позднее в ноябре.

Тов. Усиевич считает необходимым организовать регулярно работающие квалифицированные творческие коллегии не только при студиях, но и при ГУК.

■ ■ ■

Заместитель директора студии Мосфильм тов. **Е. К. Соколовская** основную ошибку руководства Мосфильма видит в том, что оно надеялось частными поправками спасти принципиально порочную вещь, осуществляемую художником, творческий метод которого порочен.

— Мы надеялись, что мастер поймет и уловит, как и по какому руслу вести фильм. Это была ложная иллюзия по отношению к человеку с немарксистским мировоззрением, к человеку, недостаточно знающему советскую действительность. Вот как далеко завело нас страстное желание, чтобы Эйзенштейн сделал большую вещь.

Вообще, когда речь заходит о поправках, руководство наталкивается обычно на стихийное сопротивление творческих работников, которые воспринимают политические поправки как покушение на свои художественные интересы. Они не понимают, что заострение политического содержания вещи улучшает ее и часто мы не навязываем при этом режиссеру художественных приемов выражения этих поправок.

Достаточно вспомнить, как неохотно принимались поправки к «Партбилету», заострившие политическое звучание вещи, и насколько поправленные места были у режиссера слабее, чем «любимые» места. В дальнейшем нам необходимо достигнуть большего взаимопонимания руководства и творческих работников, большего контакта между ними.

Почему руководство Мосфильма не выполнило решения ГУК о контроле над режиссерами и снимаемыми кусками? Потому что оно не нашло правильной формы повседневного контроля.

Тов. Соколовская делает правильный принципиальный вывод из опыта с «Бежиным лугом». Она ставит вопрос об укреплении всех звеньев руководства, начиная от ГУК и до с'емочной группы. Вся система руководства должна быть четко организована, низовые звенья — укреплены. Надо меньше заседать, меньше тратить времени на организационные и административные дела, больше бывать на с'емках и в цехах. С другой стороны, в работе руководства студий должно быть больше контакта с руководством ГУК, надо чаще советоваться с ним. С режиссеров надо строже взыскивать за отклонения от записанного в сценарии.

Другой важный вопрос — необходимость усиления критики художников в их собственной среде. Между творческими работниками должно быть больше производственного общения. Дом кино должен перестать быть просто помещением, в котором смотрят фильмы, а должен стать настоящей творческой трибуной.

— Тяжелая история с «Бежиным лугом», если правильно, по-большевистски подойти к ней, должна нам очень помочь, должна укрепить наше дело, — заключила тов. Соколовская.

■ ■ ■

В своем предварительном выступлении, носившем характер реплики, **С. М. Эйзенштейн** говорил о том, что перед ним поставлена серьезная задача — глубоко разобраться в происшедшем и что он не может сделать этого наспех. Он обещал дать в дальнейшем подробную, развернутую критику своих ошибок, на основе которой можно будет ставить вопрос о пересмотре всего его творческого метода, и просил товарищей помочь ему в этом.

С. М. Эйзенштейн говорил о своем горячем и искреннем желании перестроиться, продолжать борьбу за преодоление своих формалистических ошибок. Очень целесообразным для себя считает Эйзенштейн поработать в театре, где есть широкие возможности многому научиться в работе с актером, так как там можно многое менять в процессе репетиций, в то время как перес'емка в кино вещь сложная и затруднительная. Он напоминает, что просил о разрешении с этой целью поработать в театре и до постановки «Бежина луга».

■ ■ ■

По сообщению руководства ГУК и Мосфильма развернулись прения, далеко вышедшие за пределы вопроса о фильме «Бежин луг». Московский актив творческих работников правильно понял свои задачи и развернул самокритику по основным вопросам производства фильмов и жизни киностудий.

Эсфирь Шуб, связанная, по ее заявлению, с Эйзенштейном большой творческой дружбой, считает необходимым со всей суровостью критически рассмотреть корни ошибок мастера.

Эйзенштейн не участвовал вместе с советскими киноработниками в создании произведений нашего искусства первой пятилетки, не разделил с ними трудностей, которые дали нам большие успехи и рост. Вернувшись из Америки, он не сделал для себя необходимых выводов, не пересмотрел своего метода работы. Он учил, но не учился. Не уяснил себе, что у нас нет «больших» и «малых» мастеров, что вчерашние «малые» дали «Чапаева».

Э. Шуб считает себя виновной в том, что не использовала в отношении Эйзенштейна прав дружбы, не говорила ему с достаточной резкостью о сценарии и первом варианте фильма, которые считала порочными. Обо всех недостатках, которые видели друзья в сценарии, Эйзенштейну говорили мягко, осторожно. Довлел пиэтет. Свежо было воспоминание о «Потемкине». Верили, что, осмыслив свои ошибки, мастер выправит их во втором варианте.

Тов. Шуб сделала интересное сравнение с «Депутатом Балтики». В фильме великий ученый понял, чего требует от него эпоха, сумел спуститься с высот академизма и стать активным участником революции, великим современником гениального Ленина. Так и Эйзенштейн должен был понять, что не надо ставить перед собой задач какого-то особенного «высокого» искусства. Надо понимать, чего требуют партия и творческая общественность. Эйзенштейну надо понять, что, правильно решив задачу постановки фильма, он двигает вперед советское искусство.

Консультант ГУК тов. **Зельдович** выступил с критикой существующей между ГУК и студией системы «взаимных амнистий» и с критикой своих ошибок. Тов. Зельдович признает, что, давая студии то или иное заключение, он не следил за проведением его в жизнь, проявлял излишнюю доверчивость, удовлетворялся заверениями, что указание выполнено.

Работа Эйзенштейна была окружена тайной. Материал никому не показывали, и мосфильмовские режиссеры, которые, естественно, интересовались работой Эйзенштейна, должны были довольствоваться только слухами об этой работе. Тов. Зельдович очень резко отозвался о системе производственного секретничанья, которая царит на Мосфильме. Режиссеры работают изолированно друг от друга, творческая среда разобщена.

Вокруг Эйзенштейна создалась нездоровая атмосфера. Сам он еще два года назад говорил, что понял свои ошибки, обещал работать по-новому, в дружеском контакте с руководством. И вот два года прошло, а Эйзенштейн попрежнему отсиживался в «башне из слоновой кости», а с экрана глядят на нас не люди советской колхозной деревни, а лики, заимствованные из чужого, старого искусства и искажающие представления о нашей действительности.

Особо надо ставить вопрос о профессорской деятельности Эйзенштейна. Ему доверили работу с молодежью, на которую он имеет большое влияние, и именно на этом участке надо раскрыть во всей полноте его ошибки. Надо показать студентам ГИК порочные эпизоды фильма и проанализировать их.

Вызывает удивление тов. Зельдовича позиция, занятая в этом деле ассистентом Эйзенштейна Зайцевым. Тов. Зайцев — член партии, был в прошлом руководителем студии. Почему же он не сигнализировал, что не все благополучно в работе над «Бежиным лугом»?

■ ■ ■

О своих ошибках говорил и продуссер тов. **Даревский**. Он с самого начала считал постановку «Бежина луга» порочной, он не раз говорил об этом, но, в числе многих других не дрался за то, чтобы действенно доказать свою правоту.

Тов. Даревский упрекает руководство студии в хвостизме и приводит много примеров того, как оно плетется на поводу у режиссера. Значительный фильм «Последняя ночь» много выиграл бы, если бы сразу была выправлена, по настояниям ГУК, линия Кузьмы, которую так отстаивал режиссер. Большой перерасход сопровождала постановка «Поколения победителей». Под давлением Медведкина долгое время не решались прекратить постановку «Сказочной силы». В этом же плане говорили много раз и об Эйзенштейне, но деловых выводов из разговоров не делали.

Например, Эйзенштейну не раз предлагали монтировать параллельно с'емкам, как это делают другие режиссеры. Предлагали, но не приказали.

Тов. Даревский клеймит беззаботное отношение к разбазариванию государственных средств. Он недавно послал в ГУК анализ стоимости некоторых фильмов. Но никаких выводов из этого анализа ГУК не сделал, людей не собрал, вопроса не обсудил. На стоимость фильмов начисляются огромные общефабричные накладные расходы, и это лишает группы стимула добиваться экономии. Так было с «Последней ночью», с «Зорями Парижа» и с другими фильмами. Там, где коллектив сэкономил, общефабричный перерасход с'едает экономию.

В заключение тов. Даревский бросил упрек по адресу газеты «Кино», которая запаздывает с критикой, не ставит, по его мнению, своевременно острых вопросов.

Режиссер **Н. Шнейдеров** сигнализирует о наличии вредных разговорчиков о том, что «Эйзенштейну не дают работать». На это последовала реплика Эйзенштейна о том, что он считает необходимым решительно бороться с такого рода демагогией.

Тов. **Вайншток** рассказал о некоторых моментах из практики студии Союздетфильм. Руководство ГУК дало целый ряд указаний в отношении фильма «Отец и сын». Многие из них выполнялись лишь формально. Тов. Вайншток сообщил следующий факт, характеризующий «своеобразие» отношений. Руководство Союздетфильма распорядилось вырезать из фильма кусок по указанию ГУК, но, чтобы избежать разногласий с режиссером, ему об этом не сообщили.

Общественная критика имеет огромное значение. Решение о предварительном утверждении всего материала будущего фильма до его пуска в производство надо всячески приветствовать. Чем ближе будет руководство ГУК к производству каждого фильма, тем будет лучше. Лучше делать поправки заранее, чем во время с'емок.

■ ■ ■

Тов. **Коронцов** (помощник директора Мосфильма) отмечает, что к середине марта Мосфильм выполнил свой квартальный план лишь на 30 проц. Из 11 запускаемых фильмов лишь 6 имеют утвержденный литературный сценарий. План не выполнен, снимать нечего, а время идет, приближается юбилейная дата. Фильм выходит на производство, как правило, с перерасходом в 200—300 тысяч и даже в полмиллиона. Причина перерасходов главным образом в затягивании сроков производства.

Тов. **Барнет** отмечает, что история «Бежина луга» перерастает пределы частного случая, и выражает надежду, что после этого случая между студией и ГУК установятся более нормальные производственные отношения.

То, что происходит сейчас, это акт внимания к Эйзенштейну и очень важно, чтобы он ушел с совещания без чувства ущемленности. Нужно, чтобы он смонтировал материал так, как задумал в начале, чтобы на этом материале яснее были видны его ошибки. Понятно, что Эйзенштейну нелегко сразу осознать свои ошибки и товарищи должны помочь ему в этом.

Г. Л. Рошаль говорил о том, как иногда трудно бывает художнику отказаться от своего замысла. Он спорил с руководством ГУК по многим моментам своего фильма «Зори Парижа», но в конечном счете исполнение указаний ГУК принесло пользу картине. Надо доверять руководству, его опытности. Наши руководители тоже творческие работники. Нужно работать в более тесном контакте с ГУК. При ГУК следует постоянно созывать совещания творческого актива.

В манере Эйзенштейна работать были элементы, которых никто из его товарищей не одобрял: замкнутость, оторванность от коллектива. Чужим для кинематографии людям он показывал свой материал охотнее, чем своим товарищам, которым его работа была чрезвычайно дорога и интересна.

Только во время совещания некоторые мосфильмовские режиссеры увидели часть материала. Многое показалось очень значительным и талантливым, непревзойденным по мастерству. И здесь была допущена ошибка. Увлекшись отдельными элементами, смотревшие материал товарищи не сумели обобщить своих впечатлений, проанализировать их в образном ряде, в целостной концепции. Конечно, помешало здраво судить и то, что всем дорога была работа Эйзенштейна, всем очень хотелось, чтобы он сделал отличный фильм.

То, что произошло, должно привести к оздоровлению. Решение ЦК партии направило луч прожектора здоровой критики на самые «темные» стороны нашей работы, — на нечеткий отбор тем, нечеткость монтажной концепции, разобщенность среды, вредную торопливость в некоторых стадиях работы.

Тов. Рошаль предложил изучить материал, заснятый Эйзенштейном, и творчески проанализировать его.



«Депутат Балтики». Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, оператор М. Каплан (Ленфильм). На фото: арт. О. Жаков в роли Воробьева и арт. А. Мельников в роли матроса Куприянова.

■ ■ ■

Редактор газеты «Кино» тов. **Г. П. Вовсы** считает, что корни неудачи Эйзенштейна в недочетах его мировоззрения, имеющего глубокие из'яны, — в индивидуализме, в эгоцентризме. Еще в прошлом году, в своей статье «Мысли вслух» Эйзенштейн писал много правильных вещей о работе с актерами, о необходимости реалистического показа действительности и т. д.; в своем творчестве он этих мыслей не использовал, и они так и остались неким теоретическим постулатом.

В отношении «Бежина луга» наша газета допустила ошибку, проявив либерализм и не поставив в свое время вопрос о той «таинственности», которой окружена работа Эйзенштейна. Это была дань пиэтету большого мастера.

Тов. Вовсы говорил о недостатках, присущих творческой среде, о недостаточной искренности в отношении друг к другу. Критика на просмотрах редко бывает открытой и смелой, часто она подменяется «поцелуйным обрядом», пустыми похвалами, за которыми ничего не кроется.

Критиковать, спорить — можно и должно, но творческую и производственную дисциплину соблюдать нужно. Самое главное в современных условиях для наших мастеров — это задача овладения большевизмом, и тогда неудачи, подобные «Бежину лугу», станут невозможными.

В общем развертывании самокритики надо жестоко критиковать и нашу газету. Надо признать, что газета, как и ГУК, повинна в пороках и недостатках, характерных для кинематографической среды. Она виновата в том, что не сигнализировала в свое время о «Бежином луге», о «Строгом юноше». Работе газеты мешает и ее недостаточная связь с творческими работниками, со студиями. Правда, и мы натыкаемся на «секретничанье»: от газеты многое пытаются скрыть, и с этим надо решительно бороться.

■ ■ ■

С огромным вниманием собравшиеся выслушали второе выступление **С. М. Эйзенштейна**.

Крах «Бежина луга» заставил мастера пересмотреть и заново продумать свои позиции, чтобы найти, где же крылась основная ошибка, приведшая к банкротству? Строгое, самокритическое отношение к себе привело его к выводу, что корень ошибки — в из'янах мировоззрения, в индивидуализме, как правильно заметил тов. Вовсы.

Эта ошибка, которую на протяжении всей истории партии жестоко клеймили Ленин и Сталин, — донкихотская, интеллигентская иллюзия, будто революционную работу можно делать единолично, за свой риск и страх, вне общего направления. И Эйзенштейн, который всю жизнь разделял эту иллюзию, был по его собственному выражению «Дон-Кихотом независимости», говорит теперь о крахе этой иллюзии, признает свою ошибку, говорит, что только в единстве с коллективом, в ногу с партией можно делать большие произведения искусства. Понадобилась огромная творческая драма, чтобы он по-настоящему понял, осознал, что индивидуалистические пережитки в сознании являются основной, коренной, исходной причиной его ошибок.

В своих выступлениях за границей, в ответ на аплодисменты Эйзенштейн не раз говорил: «Вы приветствуете не Эйзенштейна, а искусство Советской страны». Но в своей практике он не до конца шел в этом направлении. Казалось, что талант и слава дают право иметь свой особый взгляд. Отсюда ошибки «Октября», в котором Эйзенштейн пытался дать свой, а не партийный взгляд на события Октября; ошибки «Старого и нового» — где он опять-таки пытался дать свой особый, якобы независимый и самостоятельный взгляд на мир, вместо того, чтобы пристально и внимательно изучать политику партии и воплощать ее в произведении искусства.

Слава рано пришла к Эйзенштейну. «Я думал, что умею носить ее, — говорил он, — но оказалось, что не умею. Я переоценил себя, и это тоже большая ошибка. Я еще не вышел из стадии стихийной революционности, еще не дорос до революционности сознательной, большевистской. Отсюда переоценка стихийных моментов в «Бежином луге».

Эйзенштейн сделал предварительный анализ своих творческих ошибок. В своем творчестве он склонен не к частному, а к обобщениям. Это было положительным фактором в «Потемкине», где в одном эпизоде прозвучал весь 1905 год. Но гипертрофия обобщенности привела к краху в «Бежином луге», где общее дело оторвано от его носителя. Тема фильма не была локализована в конкретных поступках людей, — отсюда недооценка актера.

С горечью говорил Эйзенштейн о сложных и ненормальных отношениях творческих работников (и своих в частности) с руководством. Одни режиссеры «контактуются» с ГУК, другие — с руководством студии. Один продуссер ориентируется на руководство студии, другой оглядывается на ГУК. Невозможные отношения. Против этого надо было решительно протестовать, а многие режиссеры, в том числе и Эйзенштейн, беспринципно использовали в своих интересах эти отношения, напоминающие междоусобные драки «удельных князей». Такая обстановка не способствовала перевоспитанию, изживанию из'янов мировоззрения. И понадобилось вмешательство Центрального комитета партии, чтобы началось оздоровление.

Эйзенштейн называет свое прежнее отношение к ГУК «негативным» и считает это своей ошибкой. Но и со стороны ГУК отношение к мастеру не всегда было правильным.

С. М. Эйзенштейн еще не до конца понял сущность своих творческих ошибок. Излечение должно начаться с осознания своих ошибок и пересмотра неправильных позиций. Эйзенштейн ставит себе задачу—«овладеть большевизмом». Он надеется, что коллектив поможет ему в перевоспитании и перестройке

■ ■ ■

Тов. **Бердакин** привел примеры постоянного нарушения студиями распоряжений ГУК. Никто не считается с отпускаемым на фильм лимитом импортной пленки, ее тратят без всякого учета. Постоянно не выполняются требования о представлении в ГУК монтажного сценария. Финансовая дисциплина не соблюдается.

М. Ромм говорил о том, что наши режиссеры воспитывались в атмосфере партизанщины. Сейчас партизанский отряд превращается в армию. Идет борьба за усиление партийного влияния в кинематографии. Но партизанские пережитки дают себя чувствовать. Они дают себя чувствовать главным образом в системе взаимоотношений с руководством. Доходит до того, что режиссера, который говорит о правоте ГУК в том или ином вопросе, его товарищи упрекают в подхалимстве. Положение это уродливо. Пора добиться, чтобы в продуссере, руководстве студии и ГУК творческий работник видел единую систему руководства кинематографией.

Творческая среда раз'единена, разобщена. Работа творческой секции неудовлетворительна. Вместо искренней, товарищеской критики есть много двурушничества, фальшивых поздравлений и «поцелуев». Настоящая критика существует, но, главным образом, за спиной. Тов. Ромм утверждает, что в разобщенности коллектива отчасти виноват директор студии Б. Я. Бабицкий, который считает, что режиссеры должны заниматься только своими фильмами. Со всеми этими отрицательными явлениями пора решительно покончить. Надо установить систему открытого, взаимного режиссерского контроля.

Свои упреки адресует тов. Ромм и газете «Кино», которая не сумела занять ведущую позицию в развертывающихся боях.

Тов. Ромм выразил удовлетворение выступлением Эйзенштейна, в котором чувствуется большая работа, проделанная мастером в осознании своих ошибок и пересмотре позиций. Каждый из работников Мосфильма тяжело переживал неудачу «Бежина луга». Это было общее дело, в котором коллектив студии показал себя не на достаточной высоте. Ошибки Эйзенштейна, о которых он с такой откровенностью говорил, в известной мере присущи каждому творческому работнику.

■ ■ ■

Несколько односторонним и недостаточно самокритичным было выступление оператора фильма «Бежин луг» **Эд. Тиссе**, говорившего о причинах неудач его совместной с Эйзенштейном работы. Первой причиной неудачи Э. Тиссе считает плохой сценарий, тема которого, вдобавок, была чужда режиссеру; второй — неорганизованность работы, недостаточность руководства ГУК и студии. С'емки (натура) были начаты, когда еще не были подобраны актеры. Их подыскивали в процессе с'емки. Если по ходу действия необходимо было снимать людей, — их снимали со спины.

Конечно, это было глубоко неправильно и Э. Тиссе (свыше 20 лет работающий в кино) больше других знал, что это ненормально, но во-время не поднял голоса против всего этого, не протестовал и против сценария, который, по его же словам, был крайне плох. Здесь на Тиссе, видимо, немало повлиял авторитет С. Эйзенштейна, слепое доверие к режиссеру, как результат 13-летней совместной работы.

Э. Тиссе безоговорочно встал на позицию С. Эйзенштейна, целиком принял его толкование вещи. В этом корень всех формалистических ошибок, допущенных оператором в изобразительной трактовке «Бежина луга», и об этом Тиссе не сказал конкретно и внятно. Тиссе искренне говорит, что он чувствовал что-то неладное в фильме, чувствовал неудовлетворенность им и даже писал об этом Эйзенштейну, но окончательно сформулировать ошибки, выяснить их происхождение Тиссе, видимо, не может еще и по сей день.

С кратким словом выступил директор ВГИК тов. **Сегал**. Он указывает, что ошибки С. Эйзенштейна остались незамеченными, главным образом, в силу преклонения перед авторитетом Эйзенштейна. Это имеет место и среди слушателей ВГИК.

— Сергей Михайлович, — говорит тов. Сегал, — руководит в институте кафедрой режиссуры. Его ошибочные творческие позиции не могут не отразиться и на участке кинотеории.

Тов. Сегал считает необходимым в ближайшее время ознакомить слушателей института с кусками «Бежина луга» и дать глубокий анализ ошибок С. Эйзенштейна в его педагогической работе.

■ ■ ■

Консультант ГУК тов. **Дайреджиев** говорил о низком уровне кинокритики как общей, так и в особенности внутрипроизводственной. Обычно при просмотре кусков режиссеру указывают:

— Это слабо, это убрать, это хорошо. Но задача критики не только в том, чтобы практически указать на тот или другой недостаток, необходимо еще умение теоретически осмыслить работу художника, помочь ему развить его удачу. На практике часто бывает совсем иное — критик (это особенно относится к оценке сценария), будучи не в состоянии понять, откуда идет то или другое оригинальное начинание, просто-напросто отметает оригинальную попытку, как непригодную. Внутрипроизводственная критика, по мнению тов. Дайреджиева, должна начинаться с режиссерской экспликации. Этого не было сделано по отношению к работе Эйзенштейна и это, как показало дальнейшее, дало свои отрицательные результаты.

Выступление зам. нач ХПО ГУК тов. **Брука** было посвящено главным образом вопросам критики и самокритики. — Самокритика в ГУК, — говорит он, — понята как право критиковать нижестоящих. Только сейчас чувствуется некоторое оживление самокритики. Очень сильны в ГУК и элементы бюрократизма. Их, как и другие недостатки, можно уничтожить только серьезной большевистской критикой, невзирая на лица.

Оператор **В. Нильсен** в своем выступлении говорил об ответственности оператора фильма и его ошибках в изобразительной трактовке «Бежина луга»: если произведение неверно политически, значит оно не может быть и художественно правдивым. Далее тов. Нильсен говорит о невысоком уровне критики в «Кино», — газета не умеет давать глубокий анализ художественных произведений. В заключение В. Нильсен просит Вс. Вишневского изложить свою точку зрения на сценарий «Бежин луг», которому он предпослал предисловие, ошибочно оценивающее его.

Режиссер **Гендельштейн** и консультант ГУК тов. **Иткина** говорили о нездоровых явлениях в кинематографической среде: о слабо развитой самокритике, о либерализме ГУК в отношении сценария Ржешевского, о слабой дисциплине.

— У нас, — указывает тов. Иткина, — часто не в меру хвалят руководство и, конечно, кроме вреда это ничего не приносит.

Совещание творческого актива ГУК не окончено. Оно прервано на несколько дней. После обсуждения уроков «Бежина луга» в студиях и в московском Доме кино совещание продолжит свою работу.

Д. Марьян

В отрыве от действительности*

В связи с решением Центрального комитета партии и приказом ГУК о «Бежином луге» встает ряд важнейших и актуальнейших вопросов, решающих дальнейшие судьбы нашей кинематографии, нашего искусства. Эти вопросы нужно обсудить глубоко, и мы сделаем это в ближайшие дни. Но сегодня, на этом совещании, мы обязаны сосредоточить все свое внимание на причинах неудачи «Бежина луга». Мы должны дать себе в этом ясный отчет.

Сергей Михайлович, я очень жалею, что наша первая встреча и наш первый серьезный творческий разговор происходят в таких тяжелых для вас обстоятельствах. Я думаю, что и весь присутствующий здесь кинематографический актив разделяет со мной эти чувства. Было бы лучше, если бы наши встречи происходили на всем вашем творческом пути. Но этого не было — и виноваты в этом вы сами. Товарищи нередко обращались к вам с просьбой, чтобы вы смотрели их картины, читали их сценарии. Вы это делали, но ни для кого не секрет, что товарищи не верили вашим отзывам. Оценивая их работу, вы не всегда говорили правду, вернее почти всегда говорили неправду. Такое ощущение было у многих товарищей, чувствовал это и я.

Чем же была создана такая стена между вами и вашими товарищами по работе? Вы думали, что развитие настоящего искусства идет только по линии вашего собственного творчества; все остальное—это низший сорт, дрянь, которая ничего не стоит. Глубочайший из'ян в вашем мировоззрении, Сергей Михайлович, заключается в творческом высокомерии, может быть не сознательном, — но эта глубочайшая ошибка сопутствовала вашему творчеству вплоть до последних дней.

Меня всегда поражало почему вы, Сергей Михайлович, никогда не радовались чужим успехам, успехам работающих рядом с вами товарищей. Как могли не радоваться этому вы—человек, выросший в искусстве: ведь все, что у вас есть — все для искусства. Я не представляю себе, как человек, по-настоящему, глубоко, на всю жизнь вросший в кино, в наше искусство, может не радоваться тому, что его сотоварищи по общему делу создают настоящие произведения искусства.

Это обстоятельство, несомненно, отбрасывало от вас творческий коллектив кинематографии. Но, несмотря на это, вы все-таки видите большое волнение всех нас за вашу творческую судьбу. Это происходит очевидно потому, что те люди, к которым вы относились высокомерно, сумели стать на большую высоту понимания задач советского искусства, чем вы. Это дает нам право, Сергей Михайлович, рассказать вам настоящую правду.

Я прошу вас верить, что то, что я сейчас скажу — я сказал бы в любой день и после появления «Октября». Так блистательно поднятое вами в «Броненосце Потемкине» красное знамя советской кинематографии давно уже не в ваших руках, Сергей Михайлович. А вы этого не замечали. Вы не заметили и, повидимому, не поняли, что именно в «Октябре» вы потеряли октябрьское знамя нашего искусства.

В чем же тут дело и что произошло? Вы, Сергей Михайлович, видимо, не знали, что уже давно для коллектива кинематографистов вы не являетесь метром, непоколебимым авторитетом. По всей вероятности, вам об этом не говорили, вам говорили другое и тем самым вам причиняли колоссальный ущерб. Прошли годы. Появились блестящие произведения, выросли новые мастера, а вы, Сергей Михайлович, внутренне изолированный от настоящего хода кинематографии, догматически стояли на своих прежних позициях в искусстве и не видели, куда идет кинематография, куда идет наше искусство.

И когда вы, Сергей Михайлович, вчера в вашем искреннем выступлении пытались установить причины ваших неудач — вы находили эти причины в том, что вы одиночка, что вы работали оторванно от жизни. Все это верно, но недостаточно конкретно в плане творческого метода. Вопрос решается просто: формализм, формализм и еще раз формализм. У вас это застарелая, странная болезнь. Формализм, конечно, не только прием — это мировоззренческая категория. Формализм сопутствует одиночке, человеку с глубоко пессимистическим мироощущением, человеку, который конфликтует со своей эпохой, может быть даже сам того не понимая.

Когда Сергей Михайлович сделал «Октябрь», мы все были моложе на несколько лет. В Октябрьскую ночь я был в Петрограде. Я проходил от Смольного до Зимнего дворца по темным встревоженным улицам. Вашу ленту я пошел смотреть с необычайным волнением и я увидел в кино эту ночь вашими глазами: я увидел ночную посудину с царским гербом, хрусталь, вазы, толстогрудых женщин ударного батальона. И я стал вашим противником, Сергей Михайлович.

Я не понял, о чем вы думали и что вы хотели сказать в этом фильме. Меня поразила убогость вашей политической концепции и возмутила отяжеленная, надуманная, напыщенная форма. А это — сочетание идейной бедности и формальной отягощенности — и есть каинова печать формализма. Должен сказать, что я всеми силами моего существа ненавижу формализм, ненавижу его элементы в произведении искусства даже тогда, когда они созданы такими талантливыми руками, как ваши, Сергей Михайлович.

Было время, когда формализм с нагловатой развязностью подходил к событиям величайшей идейной глубины и насыщенности. Я до сих пор не могу простить ФЭКСам их картины «СВД». В этом фильме историческое движение южных декабристов было поругано и принесено в жертву безыдейным формалистическим приемам.

Пора понять, Сергей Михайлович, что сегодня прикосновение формализма к глубочайшим идеям нашего времени есть кощунство. Мы знаем вас как человека умного, одаренного, с большой эрудицией. И поражает, почему идейность ваших работ находится на столь низких ступенях. Я отношу это к тому, что фильм интересует вас, главным образом, как повод для формалистических упражнений. На это правильно указал в своей статье в «Правде» Б. З. Шумяцкий.

Мне кажется, что люди, сохранившие до наших дней формалистическое сознание, не в состоянии увидеть и полюбить гигантскую ясность и простоту нашего искусства. Их формалистическое ощущение мира загоняет их в затхлые закоулки и тупики, где они как новоявленные Поприщины создают себе болезненный, мелкофантастический мир, в котором чувствуют себя «королями». Эту простую истину надо понять.

Я не видел всего материала фильма «Бежин луг». Я видел только куски «пожара» и в этих кусках я почувствовал то, о чем сейчас говорю.

Как можно, Сергей Михайлович, говоря о современной борьбе в колхозе, избрать пожар амбара и перипетии его тушения одним из центральных эпизодов картины? Для меня непонятно, что хотел сказать художник, показывая этот пожар. В этих сценах я видел: белые бабы — черный дым, белые голуби — черный дым, белые кони — черный дым и т. д., то-есть типичную формалистическую концепцию на основе «самоигрального» материала.

Мы сейчас задыхаемся от того, что нам тесно в наших фильмах, мы не можем уложить в фильм даже часть тех больших мыслей, которые так страстно хотелось бы высказать. И то, что вы можете позволить себе отдать полчасти или часть обыгрыванию фрагментов пожара, есть лучшее testimonium paupertatis (свидетельство о бедности).

В своем выступлении вы утверждали, что сценой пожара вы хотели показать, как колхоз борется со стихией и за свое добро. Ну, а в фашистской, в любой капиталистической стране, разве не боролись бы с пожаром? Боролись бы, может-быть, с той лишь разницей, что показана была бы более усовершенствованная техника тушения пожара. Неужели вы не чувствуете, как примитивно мелка эта концепция, что в ней нет никакого специфически советского качества? А ведь «пожар» это тот эпизод, которому вы придавали принципиально большое значение, и он оказался разрешенным типично формалистически.

Я думаю, что подлинного понимания своих ошибок у вас, Сергей Михайлович, еще нет. Вы говорили о целом ряде элементов, из которых слагались ваши ошибки. Среди них в нескольких словах, как будто вскользь, вы упомянули, что до сих пор с актером не работали, но впредь будете работать.

Я думаю, что в этом лежит крупнейшая ваша ошибка. Актер в фильме — это человек, его место в вашем мироощущении. Если вы, Сергей Михайлович, выйдете в искусстве из плена вещей, если вы сбросите с себя тяжкие путы «вещизма», если вы по-настоящему полюбите человека, которого вы сейчас охотно меняете на вещи, если в вашем мировоззрении появится оптимистическое ощущение революции, если появится любовь к человеку наших дней, то вы будете прекрасно работать с актером.

Революция пришла во славу человека, и то, что происходит сейчас, поднимает искусство. Основной вопрос, который должен быть вами решен, это вопрос о том, что во главу искусства нужно поставить человека, образ. Нужно глубоко понять, что Гамлет популярнее Шекспира, Тартюф популярнее Мольера, Хлестаков популярнее Гоголя. Наши великие предки скромно скрывались за спины своих героев. Наши современники иногда еще и сейчас нескромно шагают впереди своих картин, как бы говоря — «вот какой я умный».

Довженко понял свою ошибку. В фильме «Аэроград» у него уже есть запоминающийся образ Глушака, фильм живет им. Вспомните только, как бледна картина в тех местах, где этого образа нет.

Сергей Михайлович, в своем выступлении вы говорили, что вы советский человек. В этом никто не сомневается. В этом никого не нужно убеждать. Но нужно понять простые вещи: только от человека, для человека и во имя человека можно работать в нашем искусстве. Выкорчуйте последние остатки формализма из вашего сознания, создайте любимый образ революции, покажите замечательных людей нашей эпохи, полюбите их радостной любовью и тогда вы станете на твердый путь, и тогда потерянное вами знамя искусства революции вновь окажется в ваших руках.

*) Выступление на совещании творческого актива ГУК.



Кадр из фильма «Большие крылья» (Ленфильм), сценарий А. Гарри и М. Дубсона, режиссер М. Дубсон. Секретарь парткома (засл. деятель искусств Глазунов) дает об'яснения на заседании аварийной комиссии.

Крах одной «теории»

Из шумихи, поднятой носителями теории «эмоционального сценария», не родилось ни одного сколько-нибудь значительного, сколько-нибудь жизнеспособного кинематографического произведения. «Теория» этого направления, сводящая по формулировке А. Ржешевского роль сценария к обязанности «зажечь» режиссера на работу над материалом, сейчас не может вызвать ничего, кроме улыбки. Однако плачевность этой «теории», как оказывается, отнюдь не означала изгнания ее из практики. Драматургические уроки «Бежина луга» означает, между прочим, необходимость покончить со всеми остатками этой «теории» в кинематографической действительности.

Группа сценаристов, осуществлявших практику «эмоционального сценария», почти выбыла из производственных планов последних лет. Имена Минца, Ядина, Павлюченко, Спешнева и других—имена для производства исторические. После большого срока такого же исчезновения, сценарием «Бежин луг» вырвался в производство наиболее промозвучный из «эмоционалистов», лидер группы—А. Ржешевский. Отказавшись от своей «теории», он декларировал перестройку, но единственным практическим результатом декларации оказалось, как мы увидим ниже, непомерное усиление в «Бежином луге» элементов мелодрамы.

Чем был «эмоциональный сценарий» в период его бурного наступления на сценарные отделы кинофабрик? Он возник как реакция против традиционного технического сценария, которому «эмоционалисты» пытались противопоставить новую форму отражения советской действительности. Но эту советскую действительность они знали и видели очень приблизительно, в самых общих и схематических чертах. Знание действительности они подменяли отношением к ней. Это отношение было суб'ективно восторженным и «эмоциональные» сценарии оказались переполнены восклицательными знаками и эпитетами в превосходных степенях. Для того, чтобы это упрощенное риторическое изображение было хоть в какой-то мере не однотонным, «эмоциональный» сценарий обильно пользовался всякого рода стихотворными и прозаическими цитатами. Цитатами из Пастернака уснащен сценарий «Очень хорошо живется». Тургеневские тексты украшают «Океан» (сценарий Ржешевского). На стихах Тихонова построен сценарий Ядина «Шторм». Тургеневскими «Записками охотника» прослоен «Бежин луг». Отношение авторов к изображавшимся в их сценариях событиям выговаривалось цитатами, связь событий, питающая всякие образы, от них ускользала. Их произведения были лишены внутренних связей, глубины и осмысленности образов. Они пытались быть возвышенными, но были лишь крикливыми и напыщенными. Благие намерения реализовались в систему порочных произведений, подменяющих показ подлинной действительности фразеологией, которая не могла быть снята на пленку. Между прочим, борьба с этим «направлением» началась очень давно. Достаточно сослаться на предисловие М. Шнейдера к первому сборнику «Драматургия кино», выпущенному к с'езду писателей, где «теория» и практика «эмоционального сценария» была исчерпывающе разобрана и полностью разгромлена.

Почему же подобные сценарии имели успех на фабриках и привлекли к себе ряд крупнейших режиссеров—Вс. Пудовкина, Б. Барнета и многих других, а затем и С. Эйзенштейна? Во-первых, потому что тяга к новой социалистической действительности не была и у этих режиссеров подкреплена ее органическим знанием—и поэтому подмена конкретного знания взволнованным отношением было свойственно и им. Во-вторых, потому что вместо идейно-образной системы будущего произведения они получали лишь указание на материал и эмоциональное отношение к нему. Тем самым режиссеры освобождались от взаимно-высокой ответственности перед автором идейно-образного строя будущего фильма—проще говоря, они не брали на себя обязательства поставить данный конкретный сценарий, как полноценное художественное произведение. Кроме того, такая форма сценария предоставляла режиссерам огромную свободу,—если не произвол—искать драматургию будущего фильма в процессе с'емок и на монтажном столе. Все это вместе взятое фактически освобождало режиссеров и от контроля руководства—потому что какие бы вы не внесли поправки и перестановки в преувеличенные эпитеты, в систему прилагательных, в восклицательные знаки, цитаты и реминисценции—киноапарат снимает не прилагательные, а существительные, а актер играет не отношение, а действие. Следовательно и самое содержание работы, ее образный костяк ускользали от всякого контроля руководства и в ателье, и в монтажной.

Как это ни парадоксально, но ни у кого не вызвал удивления тот очевидный факт, что сценарии шли в производство не за их достоинства, а за их недостатки, не за то, что в них было, а за то, чего в них не было,—главным образом за то, что их можно в процессе работы дописывать и переписывать. Наиболее ярким примером этого порядка, не считая «Бежина луга», был сценарий Климентия Минца «У самого синего моря».

Поскольку считалось законным, что крупный режиссер берет для постановки плохой сценарий, считалось ненужным критиковать сценарий отдельно от постановки. Методом критики сценария было ожидание того, что получится от постановки, хотя каждый раз получалось именно то, что и должно было получиться—плохой фильм с беспомощной драматургией.

Повидимому в силу изложенного не был раскритикован и выпущенный Кинофотоиздатом год назад сценарий А. Ржешевского «Бежин луг». Его зияющие недостатки были очевидны, но по принятой инерции все ожидали—преодолеет С. Эйзенштейн плохой сценарий или не преодолеет.

Вс. Вишневский написал такое предисловие к «Бежину лугу», в котором все, кроме первой фразы, к сценарию не имеет по существу ровно никакого касательства. Эта первая фраза была: «примат драматургии — закон кинематографии». Что это так, становится ясным, когда читаешь статью Бориса Шумяцкого «О фильме «Бежин луг» («Правда» от 19 марта). Критика недостатков материала С. Эйзенштейна в этой статье является в то же самое время последовательной и мотивированной критикой сценария. Именно в сценарии об отце Степки сказано, что это «хмурый, растрепанный, курчавый, похожий на знаменитого Врубелевского «Пана», мужичонка»... (стр. 25). В сценарии же «мотив строительства нового раскрывается только как повод для показа стихийности революционных сил». Таковы сцены упразднения церкви, изображение дороги из колхоза в поле, на которой царствует хаос, и ряд других. Все это одобрено при этом густым слоем натурализма, неряшливости и развязности.

«А на высоком берегу реки стоит, расставив ноги, живописно ободранный, с копной льняных волос на голове, мальчуган-пионер, лет десяти — и, писая прямо с обрыва в реку, разводит вокруг себя рукой, показывая на окружающий его чудесный ландшафт, и кричит, улыбаясь:

— Вот здесь и охотился Иван Сергеевич Тургенев,—я как сейчас помню!».

Или:

«...сорвавшись с места и вонзившись медведем с налета своими лапами в грудь маленького Степка, отец с лицом, искаженным неописуемой ненавистью, прошептал:

— Затоплю печь... Слышишь? Вот сейчас.. Разрублю тебя на куски... Сложу в чугун... Слышишь? Сварю... И с'ем... Один с'ем... С хлебом, с солеными огурцами в прикуску...».

В грубой и поверхностной мелодраме, какой является «Бежин луг», в прозе, пытающейся местами стилизоваться под белый стих, описываются лишь черные злодеи и голубые жертвы, не имеющие никакого двигателя, кроме этой авторской данности. Вероятно отсюда, из законов мелодрамы, из нарочито-условного столкновения негодяев и ангелов родилось в материале фильма абстрактное противопоставление зла добру, о котором писал тов. Шумяцкий.

Помимо дефектов изобразительных, помимо выявившейся в нем далеко недостаточно прочной связи художника с действительностью, сценарий заключал в себе и прямые политические пороки. Мало того что колхозная деревня представлена в нем как некая стихия, как беспорядочный поток, как орда, залепляющая дороги, разбивающая машины, разрушающая и в разрушении ликующая. Этой неуемной стихии противопоставлены пьяные, озверевшие, но все же сознательно и планово действующие кулаки.

Решение ЦК ВКП(б) по фильму «Бежин луг» будет иметь значение для всей кинематографии. Одним из немаловажных последствий этого решения должно явиться истребление остатков «теории эмоционального сценария» в сознании и практике кинематографистов.

Именно с этой «теорией» связано попустительство к принятию неполноценного сценария; а это давало режиссеру возможность уклоняться и от полной ответственности за результаты своей работы — уклоняться от политического руководства.

Решение о «Бежином луге» должно вызвать широкую общественную борьбу за действительно полноценный сценарий, дающий в литературном выражении всю идейно-образную систему будущего фильма, сценарий, полностью доработанный до начала с'емок.

Н. ОТТЕН.

«Последняя ночь»*)

Прежде всего о терминах. Мы не настаиваем на терминах камерное и героическое, как наилучших. Примем их условно, но прежде всего внесем ясность в тот смысл, который мы вкладываем в эти понятия; это нужнее, нежели схоластические споры о терминах.

Под героическим, монументальным или большим искусством мы меньше всего подразумеваем грандиозность об'емов и масштабов охватываемого материала, число участников фильма, пышность «постановки» в целом. Решающим критерием мы считаем другое: характер персонажей и аспект, в котором эти персонажи изображены и трактованы. Если предметом изображения являются люди с ограниченным кругом интересов, мыслей и чувств, то, повидимому, какое бы количество их не выведено на сцену, вещь не становится от этого героической или монументальной.

С другой стороны, даже самая героическая личность имеет некий круг интересов и переживаний чисто личного, интимного характера и, если художник изобразит подобный характер под таким углом зрения, произведение будет носить камерный характер, ибо будет трактовать о домашних делах великого человека: если ограниченный человек неспособен совершать великие дела, то героическая личность неизбежно совершает не только великие дела, но и простые, будничные.

Таким образом для монументального, героического искусства необходимы оба условия: героический характер и героические дела.

Под героической же личностью мы подразумеваем не только великую историческую личность: героическая натура может скрываться под внешностью очень скромного и незаметного человека, который и сам не подозревает о том, что он — герой. Но время и обстановка могут открыть в нем его героическую сущность. Мало того: героическая личность вовсе не одиночка. Героическая эпоха рождает героев десятками и сотнями. Героями становятся многотысячные массы.

Далее. Отделяя героическое от камерного, мы вовсе не отвергаем тем самым негероического искусства. Было бы грубейшей ошибкой сбрасывать со счетов обширную область в жизни человека — мир его личных, интимных мыслей и чувств и вычеркивать этот мир, как недостойный отражения в искусстве. Но надо внести ясность в понимание удельного веса того или другого искусства. Соотносительное значение их есть категория сугубо историческая и резко меняется в зависимости от эпохи: периоды «малых дел» естественно неспособны вызвать к жизни героическое искусство, с другой стороны, подлинно героическая эпоха неизбежно выдвигает на первый план героическое искусство. Поэтому и в наше время, в Сталинскую эпоху самой высокой героики, которую только знало человечество, ведущую роль совершенно закономерно приобретает, конечно, героическое искусство.

И, наконец, последнее по счету, но не по важности: грубейшим заблуждением является толкование героического и интимного, как понятий, исключающих одно другое. В частности в монументальном произведении при ведущей и решающей роли героического плана обычно есть параллельные линии второго, интимного плана. Но эти последние, во-первых, играют второстепенную, подчиненную роль и, во-вторых, они не только не должны иметь самодовлеющей функции, а наоборот, должны дополнять, усиливать, питать основную.

Точно так же и в камерном произведении интимный план может быть подан и показан, как отражение, сколок, как частное выражение значительных явлений и событий, но, конечно, подлинно-героическое не может явиться производным от интимного.

В обоих случаях бесспорным для нас является следующее. Выбор жанра (это слово мы употребляем в сугубо-условном значении) должен целиком вытекать из основной идеи произведения. Монументальная идея должна воплощаться в монументальном произведении. Если же предметом изображения являются события, чувства и мысли, ограниченные узким кругом личных интересов, то вещь разрешается в камерном, интимном плане.

*

«Последняя ночь» — одна из лучших советских картин. Она сделана горячо, искренно и к тому же на очень высоком профессиональном уровне. Талантливое, филигранно-тонкое мастерство режиссера сочетается с блестящей операторской работой и превосходной игрой актерского коллектива. Талантливость картины, ее огромная эмоциональная насыщенность совершенно бесспорны. Это реалистическое произведение. Но вместе с тем в фильме есть целый ряд вещей, которые принципиально, методологически для нас неприемлемы; вещи, которые сами по себе вредны и которые, если они будут восприняты как творческий метод, могут нанести значительный ущерб дальнейшему развитию советского киноискусства.

Мы говорим о попытке раскрытия монументальной темы в камерном плане, со значительным использованием отраженного показа событий через людей и через явление второго и даже третьего плана.

Октябрьские события в Москве авторы показывают на противопоставлении двух семей — рабочей и буржуазной, на их столкновении. Уже тем самым масштаб событий оказался чрезвычайно суженным. Мало того, — в драматургическую коллизию авторы включили такие моменты, которые не помогают, а только мешают правдивому показу событий, реалистической трактовке образов.

Так, например, решительное недоумение вызывает вся линия Кузьмы и Лены. Сперва его, «кухаркина сына», мы застаем на балу среди буржуазной молодежи (офицеров, юнкеров и гимназистов). Вернувшись домой и узнав, что отец и братья пошли драться, он вспоминает о своем классовом долге и спешит на улицу. Там он встречает Лену, героически вырывает ее из рук красногвардейцев и с упоением отдается лирическим излияниям под аккомпанемент канонады. Потом снова внезапно вспоминает о своем долге, бежит от Лены и случайно попадает к юнкерам. Скрыв ранее от Лены свое «плебейское» имя, здесь он пытается скрыть и свое происхождение, но, разоблаченный, вновь обретает пролетарский дух... разражается истерикой и убегает.

Какова функция этого мечущегося «меж двух огней» гимназиста, почему он понадобился авторам — совершенно непонятно.

Так же совершенно неприемлем в фильме показ поведения обывательской массы в дни переворота. В городе идут ожесточенные бои, по улицам ходят патрули, а в гимназии бал в полном разгаре, по улице на извозчиках мчится пьяная компания, горланящая песни, в домах справляются свадьбы, произносятся тосты. Оказывается — в дни переворота обыватель чувствовал себя совершенно непринужденно. Это неверно и фактически, и принципиально. Фактически — потому, что в дни Октябрьских боев обыватель носа не показывал на улицу, он сидел дома и, в страхе забившись под кровать, с содроганием прислушивался к орудийным и ружейным выстрелам. Это фактическая сторона дела. Но гораздо важнее принципиальная. Авторы совершенно упустили из виду, что характер и значительность какого-нибудь явления раскрываются не только прямо, но и отраженно: на показе отношения людей к какому-либо событию может раскрываться смысл этого события. Показывая же равнодушие, беспечность и беззаботность обывательской массы, авторы этим самым косвенно дали совершенно неверное освещение происходящих событий. И эта пара (Лена—Кузьма), и эти балы, и свадьбы вносят в картину какую-то несерьезную струю, звучат резким диссонансом к событиям и находятся в вопиющем противоречии со всемирно-историческим значением **последней ночи** помещичье-капиталистического владычества в России.

Ненужность и политическую бессодержательность этой линии авторы пытаются компенсировать в другом, но безуспешно. Чувствуя, что они не сумели придать образу Лены сколько-нибудь четкой классовой характеристики, авторы вынуждены навязать ей к концу нелепый в своей немотивированности поступок: она «не узнает» Захаркину. Допустим, что Лена необычайно эгоистичный, черствый и злой человек. Но ведь даже самый черный злодей ищет для своих злодеяний, если не причины, то по крайней мере повода. Ни того, ни другого авторы придумать не сумели. С другой стороны, они были обязаны как-нибудь поставить точку над характеристикой Лены: зритель знает кто она и, естественно, требует, чтобы она была разоблачена. Авторы это делают, но очень неудачно.

В ряде других случаев попытки усилить социально-политическую значительность событий идут по линии обнаженно-лобовых приемов. В этом отношении мы являемся свидетелями чрезвычайно интересного явления: попытка (принципиально неверная, конечно) показа крупнейшего политического события отраженно, через второстепенные явления вошла в противоречие с основным приемом режиссера: показать Октябрь отраженно оказалось возможным... на прямолинейном лобовом разрешении ряда положений.



«Последняя ночь» (Мосфильм). Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Слева направо: артист Малого театра А. В. Попов в роли Ильи Захаркина, артист МХАТ им. Горького Н. Дорохин в роли Петра Захаркина и заслуж. артист республики И. Р. Пельтцер в роли отца Захаркина.

Приведем примеры. Петр Захаркин, узнав, что Кузьма пошел на бал, возмущен. Мотивы гнева у Петра совершенно ясны, но авторам это кажется недостаточным. И они ставят все публицистические точки над «и», дав Петру реплику — «бытие определяет сознание». Или другой пример. В сцене со стариком Леонтьевым Егор Захаркин, несмотря на свою внешнюю стариковскую почтительность, не дает себя уговорить Леонтьеву и не соглашается отпустить его. Поведение Егора для зрителя совершенно ясно и никаких мотивировок не требуется, но авторы заставляют Егора произнести целый монолог, в котором старик исчерпывающе раз'ясняет свое поведение. Наконец, даже перед смертью Егор вынужден произнести длинную речь, заканчивающуюся чисто риторической фразой: «Стреляй в революцию». Это нехудожественно и ненужно, и лишь блестящая игра И. Пельтцера перекрывает тусклый текст и позволяет, помимо этого текста и вопреки ему, дать актеру убедительный и правдивый образ.

Но самое удивительное — это декларативное политическое самораскрытие героев. Если Егор Захаркин говорит, почему он восстал против Леонтьевых, то сам Леонтьев не остается в долгу и полностью разоблачает себя, говоря о том, что эксплоатировал и будет эксплоатировать Захаркина. Это очень наивно. Если буржуа может быть откровенен в своем узком кругу (хотя даже и там он не очень-то любит называть вещи своими именами), то публично никогда не выскажется в таком плане. Если бы буржуазия именно так вела себя и так усиленно занималась саморазоблачением, то борьба с нею облегчилась бы до крайности. В этом смысле гораздо больше художественного такта проявили авторы в сцене первого об'яснения отца Леонтьева с сыном, где откровенный разговор оправдан отсутствием свидетелей; так же тактично проведена сцена вокруг биллиарда, где сын Леонтьева по существу разоблачает контрреволюцию, но это разоблачение идет подтекстом.

Построив фильм на столкновении двух семей, авторы теснейшим образом переплетают личный, интимно-семейный план с классово-политическим. Внутреннее движение образов фильма построено на переплетении и столкновении этих двух планов; эти два момента на протяжении всего фильма **противопоставлены** друг другу. В ряде случаев эмоциональный акцент героической сущности образа сделан именно на показе того, как персонаж умеет подавить эти личные чувства. С величайшей последовательностью заставляют авторы пройти свои персонажи через горнило военческих испытаний, при которых перед ними возникает дилемма — или близкий человек или интересы класса.

Старик Леонтьев, вопреки своему отцовскому чувству, во имя интересов своего класса, посылает сына драться. Старуха Захаркина вынуждена примириться с уходом последнего сына. Петр Захаркин не допускает, чтобы брат перенес тело Кузьмы в здание. Тому же Петру приходится перешагнуть через труп Ильи, чтобы вывести 193-й полк. Он вынужден подчиниться матери, которая решила пойти к поезду, чтобы узнать, что там за люди. И, наконец, даже Кузьма жертвует обществом любимой девушки во имя блага революции.

Нам не совсем понятен повышенный интерес авторов к этой своеобразной жертвенности. Конечно, такого рода вещи в жизни действительно случались, но такая резкая диспропорция свидетельствует о специфическом угле зрения авторов. Конечно, борьба с врагом требует огромного напряжения сил, но основное усилие бывает направлено на преодоление действительных, об'ективных препятствий — сопротивления самого врага, преодоления трудностей по организации вооружения, снабжения и т. п. Всякие же душевные волнения, переживания и т. п., как они ни почтенны сами по себе, не играют той непомерно-большой роли, которая им отведена в фильме «Последняя ночь».

В такой трактовке революционной борьбы много преодоленных человеческих чувств, но все же очень мало настоящего мужества, суровости, непреклонности. Картина построена так, как если бы авторы смотрели на Октябрьские дни в Москве не глазами Михайлова, целиком и без остатка отдавшегося делу революции (которого авторы, к счастью, избавили от внутренних душевных тревог, от необходимости выбора между интересами дела и жизнью близких людей), а глазами матери Захаркиной, для которой дело, за которое борются ее сыновья и ее муж, — близкое ей, родное дело, но которая естественно не может не следить за развертывающимися событиями без чувства величайшей тревоги за судьбу близких ей, и родных людей.

При этом в ряде случаев постоянное подчеркивание подавления личного чувства приобретает, об'ективно, отрицательное значение. В эпизоде смерти Кузьмы авторы хотели показать твердость духа и высокую политическую сознательность Петра, подавившего свое чувство и не допустившего бессмысленного риска жизнью своей и своего брата. Но эпизод этот сделан так, что по существу дает отрицательную характеристику Петру.

Кузьма бежал, в него стреляли, он упал. Но если человек упал, это еще вовсе не значит, что он убит. Последнее известно автору сценария, ему готов поверить и зритель, но откуда же об этом знает Петр? Ведь, может быть, Кузьма только ранен? А первейшей обязанностью бойца является вынос раненых с поля боя. Мы отлично понимаем, что внести тело Кузьмы в здание гимназии было невозможно по целому ряду соображений (осложнилась бы линия старика-отца, затормозилось бы действие и пр.). Блестящая игра Дорохина делает это место одним из самых волнующих в фильме, но это не устраняет фальши и натяжки **сценарного положения.**

Еще резче это бросается в глаза в эпизоде с выводом 193-го полка. Первым выступает брат Петра — Илья, хотя решение задачи было возложено на Петра. Но это не так существенно. Важнее другое: в Илью стреляют, он падает, Петр становится на его место и продолжает его речь. Петр вместе с полком уходит, оставив труп брата. Другого выхода у сценариста не было: если бы первым заговорил Петр и был бы убит, то невозможно было бы продолжить фильм во взятом плане. Если б Петр замешкался с телом брата, это нарушило бы темп действия. Найденный выход лучше других возможных, но он все же очень искусственен. Твердокаменность и стопроцентность Петра переходят грань реалистической правдоподобности. Опять-таки если этот эпизод все же хорош, то не благодаря сценарному положению, а вопреки ему, благодаря блестящему режиссерскому, актерскому и операторскому разрешению задачи.

Нельзя пройти мимо некоторых элементов наивности и даже примитива. Так, например, очень наивно показана конспирация Леонтьева-сына и Петра Дорохина, в'езжающих в столицу. У Леонтьева — сапоги, френч, с которого не спороты петли от погонов и на котором значок не то юнкерского училища, не то академии. У Петра Захаркина конспирация другая, но столь же примитивная: поверх матросской тельняшки с бушлатом — элегантное штатское пальто и мягкая шляпа; в руках небольшой чемоданчик, в котором два нагана и одна ручная граната. Так «ужасно романтично», но все же крайне наивно показан в'езд в Москву двух героев фильма: трудно было придумать более нелепое (с точки зрения конспирации) одеяние для них: ведь достаточно было распахнуться пальто, чтобы немедленно вызвать подозрение. Авторы приложили все усилия, чтобы чемоданчик, фигурирующий в фильме, «стрелял» и он «стреляет», но от этого он не перестает быть пустячком, не несущим никакой существенной функции и вместе с тем вносящим в фильм тот диссонанс, который неизбежен при обыгрывании пустячков в произведении, трактующем большую и значительную тему.

Мы остановились главным образом на отрицательных моментах фильма, почти не касаясь положительных сторон, которых в картине немало: фильм встретил теплый прием у нашей кинообщественности, о достоинствах его говорили много, возвращаться к ним нет надобности. Но мы хотели бы подчеркнуть, что фильм хорош именно в тех его частях, где он, прорывая пути камерности, подымается до уровня героического искусства, где талантливый с'емочный коллектив, вопреки сценарному замыслу, преодолевает интимно-семейный план. И наоборот, все, что в этом фильме идет от камерного, интимного плана, резко снижает общую ценность картины. Это еще раз говорит о том, насколько важно соответствие жанра и темы, идеи произведения и его стиля.

Ф. КАРЕН.

*) В виду злободневности и интереса, какие представляет затронутый тов. Кареном вопрос о взаимоотношении элементов стиля и жанра в фильме «Последняя ночь», редакция, помещая настоящую статью, приглашает творческих работников высказаться по этому вопросу на страницах нашей газеты.

Особенности стиля

(«ЗОРИ ПАРИЖА»)*

Бывает, что люди, захваченные произведением искусства, говорят: «да, оно производит сильное впечатление, но производить это впечатление не имеет права». Иногда это бывает верно.

Кино, как известно, искусство синтетическое, и вопрос о нем усложняется иногда тем, что не всегда можно сразу определить, что именно влияет на зрителя.

Строгие догматики говорят: «этот фильм впечатляет, но не имеет на это права, потому что тот элемент, который должен это впечатление вызвать, слишком слаб. И если воздействие фильма вызвано чем-либо иным — оно не действительно».

Фильм Г. Рошаля «Зори Парижа» производит сильное впечатление. Это не значит, что в нем нет художественных ошибок. Сценарий не лишен недостатков, о которых следует говорить. Актерская игра тоже не всегда хороша.

Некоторые товарищи утверждают, что фильм из-за упомянутых слабых сторон не имеет права производить на зрителя положительного впечатления.

Но почему в таком случае этот фильм вопреки всему, так мобилизующе действует на зрителя?

Я полагаю, что теоретик должен об'яснить такой идеологически правильный эффект, а не оспаривать его права.

Может быть, воздействие фильма можно приписать «политическому материалу»? Может быть, эффект кроется в «публицистическом воздействии»?

В произведении искусства существуют только художественные эффекты. Всякий «политический материал», даже газетная передовица становится в произведении искусства формой художественного выражения. Если эта форма художественного выражения недостаточно сильна, то самый захватывающий материал, самая лучшая передовица не произведут никакого впечатления.

Но в органическом единстве того синтеза, который именуется фильмом, оформление кадра не должно быть изолировано от других элементов. И поэтому в хорошем фильме не всегда осознается особая функция зрительного эффекта. Эта функция и не является чем-то, от содержания независящим, она лишь один из полюсов того единства, в котором сценарий образует другой полюс. Центр тяжести находится то на одном, то на другом полюсе.

В некоторых фильмах все, что есть в них творческого, исходит от драматургии, а мизансцены и оформление кадра служат лишь оптической передачей драматургического содержания. Фотография становится как бы «незаметной». Если при этом драматургический эффект проявляется полностью, то такая скромная «прозрачность» — хорошее качество.

Но существует и другой стиль, в котором оптическое изображение вещественнее, как бы «материальнее», чем драматургия сценария. При этом может быть сохранена органическая связь между сценарием и фотографией, но центр тяжести будет на полюсе изображения, а не на литературном сюжете. Большая часть эмоционального содержания, характеристики и даже политической идеи приобретает свое последнее выражение только в оформлении кадра.

Существуют также фильмы, с почти незаметным сюжетом. Это еще не означает отсутствия в них сюжета. Он только как бы поглощен мощью изображения, посредством которого сюжет и приобретает свое последнее оформление.

«Зори Парижа» действуют своим изобразительным материалом. Это не значит, что сюжет в фильме не играет никакой роли. В прекрасном заключительном кадре—батальон смертн коммунаров, как раскаленный поток лавы, наступает прямо на зрителя. Это производит большой эффект. Но этот эффект не имел бы такого глубокого значения, такого захватывающего пафоса, если бы он не был кульминационной точкой сюжета, если бы он не был подготовлен драматургически.

Если бы самый сюжет не поведал нам о том, кто эти люди, как и почему очутились они в этой ситуации и что означает этот приход, то самая прекрасная фотография не могла бы придать этому кадру такого пафоса.

Фильм «Зори Парижа» впечатляет главным образом своим изобразительным материалом. Это еще не говорит о том, что режиссер играет меньшую роль, чем оператор. И не только потому, что оператор без режиссера обычно не устанавливает кадров, но и потому, что кадр имеет содержание. В кадре по воле режиссера движутся люди и группы людей, в кадре есть мизансцена, которую оператор должен только взять в наиболее убедительном ракурсе. Композиция этих кадров прежде всего заключается в инсценировке.

В незабываемом кадре, в котором Домбровский на белом коне в лучах заходящего солнца приветствует победоносные батальоны коммунаров, пылает огонь кисти Делакруа. Силу живописного оформления доказали здесь и оператор Косматов, и режиссер Рошаль. Движение массы вырастает в монументальный жест воодушевления. Но белый конь напрасно маячил бы в кадре, если бы мы не ощущали в кадре человека, который стал для нас живым, которого мы успели полюбить.

А заключительный кадр, о котором я уже говорил, — откуда в нем этот неотразимый пафос? Крупным планом снят батальон. Он наступает на нас. Ног мы не видим. Нам и не нужно их видеть, ибо смысл этого марша написан на лицах. Нам незачем видеть даже штыки. Глаза этих людей сверкают опаснее штыков. В этом — достижение актерской игры, в этом — достижение режиссера.

Это суровый пафос последней решимости людей, идущих на смерть. Они знают, что умрут, но знают также, что в конечном счете победят. Они идут молча, потому что последние слова уже сказаны. Все это — человеческая ситуация, очерченная с огромной поэтической силой, показанная на человеческих лицах, в их убедительной, жизненной неподдельности. Если бы в этом кадре каждое отдельное лицо не обладало индивидуальным характером, в котором по-особому проявляется общее, большое чувство, то эта масса превратилась бы в абстрактную схему и кадр не производил бы того впечатления, которое он производит.

В фильме «Зори Парижа» много таких прекрасных и сильных кадров. Но законом подобных «живописных эффектов» является то, что они изображают моменты, в которых сюжет внешне не разворачивается (даже если они и обладают одновременно кинематографичностью и драматизмом). В фильме бывают состояния наивысшего внутреннего напряжения, но это такие состояния, которые должны иметь некоторую длительность для того, чтобы они сами по себе могли оформиться в картину. Большая часть таких ситуаций относится, разумеется, к массовым сценам, которые выражают общую атмосферу и в меньшей степени личную судьбу героя.

Отсюда следует, что в фильмах, в которых этот стиль преобладает, личная судьба выделена мало. Она тонет в общем фоне политической судьбы общества. Это не ошибка. Это особый стиль, который мы знаем по фильму Вишневского и Дзигана «Мы из Кронштадта». И в фильме Михаила Ромма «Тринадцать» жизнь коллектива дана ярче, чем жизнь отдельных персонажей. Во всех этих фильмах нет пластически обрисованных героев, как Чапаев или Полежаев в «Депутате Балтики». В «Броненосце Потемкине» их тоже нет. Эти фильмы сделаны как бы в форме барельефа, в котором фигуры только слегка выделяются из поверхности камня. В фильме они выделены из общей поверхности определенной атмосферы, которая, правда, должна быть насыщенной и конкретной.

Приводя эти примеры, я не хотел поставить «Зори Парижа» на одну линию с «Броненосцем Потемкиным» или с «Мы из Кронштадта». Я лишь хотел определить стиль этого фильма. Если сюжет «Зори Парижа» стал незаметным, то это не значит, что он не должен быть хорошим. Но в таких случаях ошибки сюжета менее заметны и не очень мешают зрителю - непрофессионалу. Это, повидимому, случилось и в «Зорях Парижа». (И все же об этих ошибках следует поговорить). Но разве Домбровский или Штайнер, или девушка, или художник и т. д. менее пластичные фигуры, чем командир в «Тринадцати», чем жена командира в «Тринадцати», или жена командира в «Мы из Кронштадта»? Конечно, нет. Но в таких фильмах последнее впечатление зависит не от этого, а от атмосферы целого. И в «Зорях Парижа» это проявляется в оформлении кадра.

В этом фильме есть отдельные персонажи, которые даны недостаточно живо. Но нет ни одной массовой сцены, которая бы не была живой, живой в исторически-конкретном смысле. Такую парижскую толпу, как в этой картине, нам не показала еще ни одна советская лента. Человеческая масса может производить впечатление живой только тогда, когда чувствуешь жизненность ее отдельных людей. Как это ни странно, но огромные массы людей могут казаться живыми только через характеристику мельчайшими деталями — посредством той «микродраматики», в которой на момент показанное выражение лица, жеста обрисовывает человека.

БЕЛА БАЛАШ

*) В порядке обсуждения.

ТВОРЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ

«Тринадцать»

В ленинградском Доме кино

По общему признанию участников дискуссии о фильме «Тринадцать» в ленинградском Доме кино, М. Ромму и его коллективу удалось создать целеустремленную картину с прямым адресом, мобилизующую зрителя, воспитывающую в нем любовь к родине и ее замечательной Красной армии.

Однако, если высокий уровень кинематографической культуры фильма, работа оператора и т. п. не вызывали сомнений у выступавших, то драматургия «Тринадцати» была подвергнута жестокому — и, как нам кажется, справедливому обстрелу ленинградцев.

И. Прут и М. Ромм использовали для «Тринадцати» «традиционный» сюжет, уже не раз разрабатывавшийся в литературе, театре и кино. Переосмыслив его принципиально, перенеся его на нашу советскую почву, авторы все же далеко недостаточно использовали те возможности, которые этот сюжет им давал.

— Внутри фабулы найдено слишком мало для развития действия, — указывает М. Блейман. — В результате чрезмерно медлительны темп и ритм. Замедленность темпа, однообразие фактуры — это не результат эстетского любования и не следствие неумения режиссера; пороки перешли в картину из сценария.

Такого же мнения и С. Юткевич, считающий, что в «Тринадцати» замедлен темп диалогов и вообще всей картины.

Основной недостаток сценария ленинградцы видят также в том, что в картине совершенно не индивидуализированы характеры героев. За исключением красноармейца Тимошенко, авторам не удалось найти особых черт, характеризующих каждое действующее лицо, черт, которые отличали бы героев друг от друга.

— В картине все персонажи сливаются в одно лицо людей, действующих «по уставу», — замечает Ф. Эрмлер.

Наиболее характерна в этом отношении роль ученого-геолога. Здесь особенно заметно, что авторы не сумели направить за каждой ролью специфику профессии, специфику характера, ибо ни в одном кадре, ни в одном диалоге зритель не чувствует, что этот ученый именно геолог. С равным и даже, пожалуй, большим успехом он мог бы быть ученым языковедом.

Ведь действительно (как правильно заметил М. Блейман) именно для языковедов скорее характерно неумение обращаться с винтовкой. Для профессии геолога ружье обычно является необходимым «инструментом»: эта профессия связана с некомфортабельными путешествиями.

Наконец, еще один недостаток сценария, по мнению участников обсуждения, заключается в том, что в картине враг показан номенклатурно. Враги только названы в надписи, но не показаны. Между тем эмоциональное воздействие картины было бы несравненно больше, если бы зритель увидел врага и почувствовал его настоящую силу.

Оценивая режиссерскую работу М. Ромма, Ф. Эрмлер, С. Юткевич, А. Зархи и др. отмечают ее лаконичность, строгую мужественность, скупость и благородство в пользовании звуковыми средствами, стройность и единство замысла режиссера и оператора.

Впрочем, своеобразный аскетизм и самоограничение режиссера, боязнь «пересентиментальнить» картину заставляют иногда смотреть ее с меньшим волнением.

— Хотелось бы больше юмора! — восклицает С. Юткевич.

И все-таки, несмотря на отмеченные выше недостатки фильма, главным образом его драматургии, «Тринадцать» несомненно большая удача режиссера М. Ромма, всего коллектива картины, всей советской кинематографии.

Впервые в советской кинематографии создано волнующее произведение о современной Красной армии, где действует коллектив бойцов.

С просмотра этой картины, глубоко оптимистической, несмотря на гибель почти всех героев, зритель уйдет в приподнятом настроении. Эта гибель воспитывает волю к победе.

Во всех поступках героев зритель чувствует, что они — советские люди, сыны великой родины.

Отзвуки московской дискуссии о фильме «Зори Парижа» в связи с выступлением Вс. Вишневского еще не донеслись до Ленинграда и почти не были затронуты в обсуждении «Тринадцати», если не считать замечания С. Юткевича о том, что спор о «монументальизме» и «камерности» — это спор о «выборе оружия», о «прицеле» для каждого мастера советской кинематографии.

— У нас мало картин с такой прямой целевой установкой, воспитывающей волю к победе, как новая картина режиссера М. Ромма, — говорит С. Юткевич.

К сожалению, в дискуссиях ленинградского Дома кино (особенно за последнее время) проявляется также своеобразный «абсентеизм». В прениях выступают почти исключительно «штатные» ораторы, главным образом режиссеры.

Очень редко с трибуны Дома кино мы слышим голоса операторов, актеров. Поэтому незаслуженно обойдена была и в этом обсуждении превосходная работа оператора Б. Волчка и других работников коллектива.

АРК. КИН.



Кадр из фильма «Тринадцать» (Мосфильм). Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Артист П. Масоха в роли красноармейца Свириденко, артист А. Чистяков в роли геолога и артист Кузнецов в роли красноармейца Журбы.

■ ■ ■

Миллионы рублей на ветер

Крайне неприглядную картину бесхозяйственности и разбазаривания государственных средств вскрыла документальная ревизия студии Ленфильм. Генеральные сметы составлялись неправильно, по отдельным картинам значительно превышались установленные лимиты.

Только за 9 месяцев прошлого года по картине «Петр I» перерасходовано оверх сметы около 700 тысяч рублей! Одни лишь простои обошлись в 150 тыс. руб. и переделка сценария почти столько же (149 тыс. руб.)

По всем фильмам студии за это время перерасходовано против плановых лимитов 3.555 тыс. рублей и даже против раздутых генеральных смет — 1.434 тыс. рублей. Почти на миллион рублей перерасходован фонд заработной платы, сотнями тысяч насчитываются перерасходы по общестудийным и цеховым накладным расходам. За 11 месяцев перерасходовано свыше 62 тыс. метров негативной пленки. Бесхозяйственно тратятся государственные средства в экспедициях. С'емочные группы нередко даже обедают и завтракают за счет студии, не говоря уже о массовых раз'ездах на такси.

Руководящие работники студии считали своим достижением то, что им удалось в значительной мере обеспечить сценариями производственный план этого года. Но при ближайшем рассмотрении этого участка работы здесь вскрыты полная бессистемность и бесхозяйственность. В студии имеется много договоров с авторами на сценарии, которые не соответствуют плану постановок. По договору с Всероскомдрамом, который, кстати сказать, совершенно не обеспечивает интересов студии, авторам еще до окончательной приемки сценариев выдано авансом 75 проц. договорной суммы. Авторам сценариев «Второй секретарь» и «Филипп Васильевич» были выданы премии за досрочное представление сценариев, а затем эти работы «премированных» авторов браковались и переделывались.

Студия не наблюдает за своевременным выполнением договоров авторами и до сих пор не взыскивает авансов, выданных еще в 1934 и 1935 гг.!

Не раз в газете «Кино» писалось о том, как плохо используют студии своих штатных актеров. Ленфильм в этом отношении ставит своеобразные «рекорды». Из 29 штатных актеров 12 человек за 10 месяцев совершенно не участвовали в с'емках, а остальные были заняты не полностью.

В атмосфере бесхозяйственности расцветают и явные злоупотребления. Ответственный исполнитель по снабжению Афанасьев растратил 2.700 рублей, начальник группы по фильму «Шуба английского короля» Орлов растратил около 4.000 руб. Администратор по картине «Возвращение Максима» Чернин занимался подлогами. Этот Чернин был приглашен на работу директором об'единения т. Черняком, несмотря на то, что за подлоги и бесхозяйственность он уже два раза был снят с работы в кинематографии — в той же студии Ленфильм и в киевской студии Украинфильм.

Газета «Кино» неоднократно сигнализировала о неблагополучии в организации работы на Ленфильме, не раз, освещая работу групп, указывала на факты бесхозяйственности. Результаты ревизии, проведенной в студии, подтвердили правильность этих сигналов.

Начальник ГУК тов. Б. З. Шумяцкий, ознакомившись с результатом ревизии, об'явил выговоры бывш. директору студии Ленфильм т. Кацнельсону, главному бухгалтеру т. Хмельницкому, директору об'единения т. Горскому и бывш. заведующему сценарным отделом т. Белицкому. Директору об'единения т. Черняку об'явлен строгий выговор. Начальника группы по фильму «Шуба английского короля» Орлова и ответственного исполнителя по снабжению Афанасьева предложено снять с работы и привлечь к уголовной ответственности.

Чтобы не допускать в дальнейшем указанных ненормальностей, ГУК предложил финансировать производство по отдельным картинам исключительно в пределах генеральной сметы, все цехи студии перевести на внутренний хозрасчет, а отделы — на твердую смету, пересмотреть договор с Всероскомдрамом, прекратить оплату переделок и доделок сценариев и авансирование авторов до окончательной приемки сценария. Приглашение иногородних артистов впредь может производиться лишь в исключительных случаях, с предварительного разрешения ГУК.

В СТУДИЯХ

Мосфильм

«ЖЕЛЕЗНЫЙ ПОТОК»

А. Серафимович, Е. Дзиган и Г. Березко сдали студии первый вариант литературного сценария «Железный поток», по произведению А. Серафимовича. Фильм будет ставить Е. Дзиган.

«МУЖЕСТВО»

После продолжительной болезни режиссер Д. Марьян приступил к работе над финалом фильма «Мужество».

Авторы П. Павленко и С. Радзинский написали новый вариант финала. Д. Марьян уже закончил режиссерскую разработку новых сцен.

Начались с'емки, рассчитанные на пятнадцать дней. План составлен так, что все дос'емки будут происходить в деталях прежних декораций.

Союздетфильм

В СЦЕНАРНОМ ОТДЕЛЕ

Драматург Александра Бруштейн сдала студии Союздетфильма сценарий полнометражной картины «Имени Иони Шапиро...», сделанный на основе ее пьесы «Голубое и Розовое».

Кинодраматурги М. Блейман и М. Большинцов заключили договор со студией на сценарий «Союз молодых» из истории комсомола. Действие в сценарии развертывается под Ленинградом накануне Октября.

Студией заключен договор с писателем К. Чуковским на право экранизации его произведения «Доктор Айболит». Писать сценарий будет Евг. Шварц, автор сценария детского фильма «Леночка и виноград».

Арменкино

«КАРО»

Руководство студии получило извещение от ГУК о том, что фильм «Каро» будет демонстрироваться во время декады национальной кинематографии, проводимой в Москве с 10 апреля.

Сейчас группа работает в две смены. Руководство студии и общественные организации мобилизовали все силы, чтобы успеть закончить работу и сдать фильм к декаднику национальной кинематографии. 25 марта группа выезжает в Москву для записи музыки и перезаписи.

Режиссер фильма—Ай-Артьян, оператор — О. С. Фрадкин, композитор—заслуженный деятель искусств С. В. Бархударян.

«ПЕС И КОТ»

Арменкино готовит первый мультипликационный звуковой фильм на армянском языке «Пес и кот» (по тексту армянского поэта Ованеса Туманяна).

Сценарий написан засл. артистом республики А. Птушко, Л. Атаманяном и М. Геворкяном, музыка композитора С. Бархударяна, написанная на основе армянских народных песен.

Фильм «Пес и кот» намечено выпустить в июне текущего года.

Белгоскино

РЕСТАВРАЦИЯ ФИЛЬМА «СОСНЫ ШУМЯТ»

В 1927 году студия «Советская Беларусь» выпустила фильм «Сосны шумят», посвященный истории партизанского движения в Белоруссии и борьбе с белополяками. Картина пользовалась большим успехом.

По техническим причинам в негативе фильма был испорчен ряд сцен, в частности сцены «корчма», «у пана» и др. По заданию треста Белгоскино студия реставрирует фильм.

Бригада в составе режиссера Сплошнова, пом. режиссера Гольдринга, оператора Рябова, ассистента оператора Манышева и администратора Дмитриева проделала значительную работу. Нужно было разыскать актеров, снимавшихся в этом фильме, некоторых заменить, подогнать негатив под общий план и тон, уложиться в метраж. Вся эта работа была выполнена точно. Первый опыт реставрации фильма проведен удачно.



«Мужество». Производство Мосфильм. Сценарий — П. Павленко и С. Радзинский. Режиссер — Д. Марьян. Артистка М. В. Кошкина в роли Наташи.

■ ■ ■

Госкинпром Грузии

ТРИ ЮБИЛЕЙНЫХ ФИЛЬМА

К 20-летию Октября Госкинпром Грузии намечает выпустить три больших юбилейных фильма. В студии начата работа по фильму «Зарница» (сценарий Л. Кналели, режиссер заслуженный деятель искусств Н. Шенгелая). Тема фильма — борьба большевиков с меньшевиками, показ руководящей роли большевиков в организации рабочих масс. События, отображенные в фильме, происходят в Тбилиси в 1905 году в дни расстрела рабочей демонстрации.

Утвержден сценарий орденоносца М. Чиаурели и Г. Цагарели «Великое зарево». Фильм посвящен Октябрьской революции и утверждению в Грузии советской власти. Ставит фильм М. Чиаурели.

Режиссер С. Долидзе будет ставить фильм «Вздыбленные годы» — сценарий А. Антоновской, Б. Черного и С. Долидзе. На экране пройдут незабываемые эпизоды гражданской войны в Закавказье (Владикавказ, Тбилиси, Дагестан).

«ВЗДЫБЛЕННЫЕ ГОДЫ»

Режиссер С. Долидзе, авторы сценария А. Антоновская и Б. Черный и директор с'емочной группы Г. Свенели выехали в Пятигорск, Осетию и Чечено-Ингушетию для сбора дополнительных материалов и окончательной доработки сценария юбилейной картины «Вздыбленные годы». Предварительный сценарий принят ГУК и включен в производственный план 1937 года.

Фильм посвящается товарищу Серго Орджоникидзе. В нем будет показана роль и значение Серго в героической борьбе горцев с белыми бандами в 1919—20 гг.

Бригада Госкинпрома Грузии ознакомится в Пятигорске, Осетии и Чечено-Ингушетии с архивными материалами и встретится с людьми, лично знавшими Серго Орджоникидзе.

Окончательно сценарий должен быть готов к концу апреля. С'емки начнутся в апреле.

Тов. Долидзе заключил договор на соревнование с режиссером Ленфильма Л. Арнштамом, который также ставит фильм о гражданской войне на Кавказе—«Друзья». Арбитром соревнования избрана газета «Кино».

Ленфильм

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

За последние дни на Ленфильме шли интенсивные с'емки двух новых павильонов для картины «Возвращение Максима»—«петербургский комитет» и «комната Николая». Во введенной новой роли Николая снимался артист Ванин. Параллельно со с'емками идет озвучание и монтаж. В основном вся картина уже смонтирована. В ближайшие дни заканчиваются последние дос'емки («суд», «вагон» и «заводоуправление»). На все эти сцены требуется всего три-четыре смены.

В конце марта — после перезаписи—режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг сдают «Возвращение Максима».

«ДОКТОР МАМЛОК»

Студией Ленфильм принят к постановке сценарий «Доктор Мамлок» (по одноименной пьесе Фридриха Вольфа). Действие развертывается в 1933—34 году в Германии, в период прихода фашистов к власти. В картине будет показана тяжелая судьба большого ученого-неарийца, вынужденного в результате травли со стороны фашистов кончить жизнь самоубийством.

Картину будут ставить режиссеры А. Минкин и Г. Рапопорт. Г. Рапопорт последние годы работал за границей (в Америке и Европе), в частности был ассистентом известного режиссера Пабста. Режиссеры приступили к разработке рабочего сценария.

Кинохроника

«СЕРГО ОРДЖОНИКИДЗЕ»

В московской студии Кинохроники заканчивается работа над художественно-документальным юбилейным фильмом «Серго Орджоникидзе».

Бригада режиссеров Дзиги Вертова и Я. Блиоха монтирует концовку фильма, в которую войдет реквием на слова поэта-орденоносца В. Лебедева-Кумача. Все смонтированные куски уже озвучены.

Кроме фильмотечного материала в фильм войдут также некоторые вновь заснятые кадры (Кремль, квартира и кабинет С. Орджоникидзе).

Мостехфильм

«МАНГО-НЭЙ»

В студии Мостехфильм группа фильма «Манго-Нэй» (автор — режиссер Б. И. Павлов, соавтор — консультант А. Н. Липский, оператор Б. Н. Коротков) в намеченный срок закончили монтаж. Пришлось разобрать более 10 тыс. метров материала, заснятого во время экспедиции на Дальний Восток. Фильм покажет жизнь и быт освобожденного Пролетарской революцией народа нанай.

По фильму «Манго-Нэй» с 15 марта начато озвучание. Композиторы В. М. Юровский и И. И. Мурадели написали оригинальную музыку, использовав в ней элементы национального нанайского фольклора. Работе по озвучанию мешают все еще не изжитые в студии «мелочи», длинный перечень которых в свое время был напечатан в газете «Кино». Например, 16 марта озвучание началось с опозданием на час, так как в павильоне не были во-время ввинчены электрические лампочки. Для музыкантов не было приготовлено стульев, — их пришлось собирать по всей студии.

25 марта намечено вчерне завершить звуковой монтаж. Но для этого необходима вполне четкая и высококачественная работа лаборатории. Работники лаборатории обязались сдавать фонограммы не позднее чем через 22 часа после озвучания. С первых же дней работы это хорошее обещание не выполняется. 16 марта фонограммы из лаборатории должны были поступить в 3 часа дня и не поступили. Их обещали прислать в 8 час. вечера — и не прислали.

За рубежом

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» НА ЭКРАНЕ

Последняя постановка голливудского режиссера Жоржа Кукора (постановщика «Маленьких женщин» и «Давида Копперфильда») «Ромео и Джульетта» встретила весьма холодный прием у американского зрителя. Кукору удалось осуществить экранизацию Шекспира, сохранив в полной мере стиль и историческую обстановку бессмертного произведения. Но именно этого не понял и не может понять так называемый «средний американец», приученный к адюльтерным и детективным фильмам серийного американского производства.

Постановщик в трактовке образов Ромео и Джульетты стремится воспроизвести подлинную шекспировскую трагедию, но зритель на это не обращает внимания — он ждет трюков: не сломает ли Ромео шею, карабкаясь на балкон для свидания с Джульеттой, заметит ли он, что забыл свой кинжал у подножия кровати, успеет ли Лауренс помешать ему выпить яд и т. д. Несмотря на то, что в фильме имеются прекрасные кадры битв, шествий, балета, несмотря на то, что в нем участвуют такие артисты как Норма Ширер и Лесли Говард, фильм, как мы уже сказали, успехом у американской публики не пользуется.

■ ■ ■

✵ В Голливуде (США) в киноателье «Юниверсаль фильм» во время с'емок сцены сражения из фильма «На западном фронте без перемен», по известному роману Эриха-Марии Ремарка, преждевременно разорвалась бомба. Осколками бомбы убит артист Джорж Дэли, исполнявший роль пулеметчика, и ранено несколько статистов.

✵ По инициативе ряда организаций, примыкающих к народному фронту, во Франции в этом году будет осуществлена постановка большого фильма «Марсельеза», посвященного французской революции 1789 года. Постановка поручена известному левому кинорежиссеру Жану Ренуар, который в прошлом году, по заданию партии народного фронта перед парламентскими выборами, поставил фильм «Жизнь для нас».

✵ Лучшим мировым фильмом за 1936 г. в Америке признан французский фильм «Героическая ярмарка», режиссер Жак Фейдер. В прошлом году этот фильм был признан лучшим фильмом Франции и премирован на венецианском фестивале. Фильм — исторический, из фламандской жизни.

В ЦК СОЮЗА КИНОФОТОРАБОТНИКОВ

На-днях на совещании в ЦК союза председатели фабкомов студий сообщили о перестройке профработы. Председатель ЦК тов. П. Бляхин в заключение отметил, что «перестройка все еще не закончена и проходит очень вяло».

Вместо того, чтобы организовать профактив и развернуть работу по-новому, профкомы даже таких крупных студий как Ленфильм, Украинфильм и др., ждут особых инструкций, положений и пр. Во многих студиях еще не развернута профработа в с'емочных группах, в частности редко бывают производственные совещания. Охрана труда и техника безопасности в группах игнорируются.

Лишь на Ленфильме фабком сумел оказать конкретную помощь с'емочным группам «Падения Кимас-озера», «Садовника» и др. Для творческих работников студии арендован дом отдыха.

ЦК союза решил при наличии в цехе и в с'емочной группе не менее 50 чел. выбирать цехкомы, а не профоргов. Это приблизит фабкомы к цехам и группам. Фабкомам предложено не только привлечь актив, но и организовать его учебу.

На совещании участвовали представители фабкомов студий Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси и т. д. Исключение составил лишь фабком Мосфильма. Его представитель не явился. Оказывается, из Тбилиси легче попасть в Москву, чем с Потылихи на Солянку.

ПО СЛЕДАМ НАШИХ МАТЕРИАЛОВ

«НА ОПЕРАТОРСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ВГИК»

В № 12 газета «Кино» указывала на ряд недостатков в постановке учебного дела на операторском факультете ВГИК. Одновременно отмечалось, что с самого начала учебного года студенты не обсуждали этих вопросов совместно с руководством института.

После этого директор ВГИК тов. М. А. Сегал созвал на совещание представителей 1 и 2 курсов и в результате обсуждения заметки распорядился выделить 30 учебных часов для просмотра картин, раздать студентам программы по истории искусства, истории литературы и истории кино, а также установить расписание занятий до конца учебного года. На этом же совещании было удовлетворено требование о выдаче студентам фотоаппаратов и бумаги. Увеличиваются часы занятий лаборатории.

Но один из основных вопросов, выдвинутых заметкой, остался неразрешенным. Это вопрос о творческом клубе, значение которого руководство института, повидимому, недооценивает. Творческий клуб должен быть трибуной для глубокого обсуждения не только новых картин, но и целого ряда научно-исследовательских проблем нашей кинематографии.

А. Б.

ОТ РЕДАКЦИИ. Ждем от дирекции ВГИК скорейшего разрешения вопроса о творческом клубе. Наилучшей организационной формой такого клуба общественность ВГИК считает об'единение его с Домом кино в качестве филиала последнего.

ПОПРАВКА

Подпись под фото на 2 стр. газеты «Кино» (№ 13 от 12 марта) следует читать: «Сценарий Н. Шестакова, режиссер Л. Френкель».

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ.
ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост д. 21/5, тел. 1-94-40.

Уполномоч. Главлита № В—26723.
Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бул[...]ю.